Sommario

risorse digitali

sezione IX

L'età barocca

Il sentire del tempo
«Nel mezzo, vile meccanico...» 2

ZTE ONLINE
Esercizi interattivi

21 Il Seicento. Monumentalità e fantasia

PARTE PRIMA 8

Sale dell'arte del Barocco
Dipartimento Giardini
Gabinetto disegni e stampe

21.1 I caratteri del Barocco 8
21.2 L'Accademia degli Incamminati 11
21.3 Caravaggio 18
21.4 Artemisia Gentileschi 28
21.5 Il Battistello e Lo Spagnoletto 30
21.6 Gian Lorenzo Bernini 32
21.7 Francesco Borromini 45
21.8 Pietro da Cortona 53

OPERA ESEMPLARE Annibale Carracci, Volta della Galleria di Palazzo Farnese
OPERA ESEMPLARE Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*
OPERA ESEMPLARE Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*
OPERA ESEMPLARE Gian Lorenzo Bernini, Baldacchino
OPERA ESEMPLARE Francesco Borromini, Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza

22 Il Seicento. Monumentalità e fantasia

PARTE SECONDA 60
22.1 Guido Reni 60
22.2 Giovanni Francesco Barbieri: il Guercino 68
22.3 Guarino Guarini 73
22.4 Baldassare Longhena 80
22.5 Uno sguardo alla pittura al di là delle Alpi 84

Sale dell'arte del Barocco
Gabinetto disegni e stampe
Dipartimento Costume

OPERA ESEMPLARE Guido Reni, *Atalanta e Ippomene*

23 Verso il secolo dei lumi

94
23.1 I caratteri del Settecento 94
23.2 Filippo Juvarra 96
23.3 Luigi Vanvitelli 100
23.4 Giambattista Piazzetta 105
23.5 Giambattista Tiepolo 107
23.6 Pietro Longhi 112
23.7 Il vedutismo tra arte e tecnica 114
23.7.1 Antonio Canaletto 116
23.7.2 Francesco Guardi 121
23.7.3 Bernardo Bellotto 124
23.8 Uno sguardo alla pittura al di là delle Alpi 126

Sale dell'arte del Barocco, del Rococò e del Vedutismo
Gabinetto disegni e stampe
Dipartimento Giardini
Dipartimento Costume

OPERA ESEMPLARE Giambattista Tiepolo, *Il sacrificio di Ifigenia*
ANIMAZIONE Camera ottica
OPERA ESEMPLARE Antonio Canaletto, *Il Canal Grande verso Est, dal campo San Vio*

Luoghi, oggetti, memorie

CICLO PITTORICO Giovanni Lanfranco alla Certosa di San Martino a Napoli 132
CICLO PITTORICO Il Guercino al Casino Ludovisi 137
CICLO PITTORICO Giambattista Tiepolo al Palazzo Patriarcale di Udine 141
ITINERARIO NELLA CITTÀ Due capitali barocche: la Roma dei papi e la Palermo dei viceré 146
ITINERARIO NELLA CITTÀ Le piazze reali di Parigi 148
ITINERARIO Il Museo dell'Ermitage. Il Barocco 150 — Itinerario museale multimediale
ITINERARIO Il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Dal Seicento al Settecento 154
ITINERARIO Museo e Gallerie di Capodimonte. Il Seicento e il Settecento 158 — Itinerario museale multimediale
SCULTURA E STRUMENTI *Apollo* e *Dafne* di Gian Lorenzo Bernini 162
OGGETTI D'ARTE Commessi fiorentini 164 — Dipartimento Oggetti d'arte
ANTOLOGIA DELLE FONTI Luigi XIV, *Camminare per i giardini di Versailles con la guida di Luigi XIV* 198 165 — BIBLIOTECA Antologia delle fonti
LEGISLAZIONE DI TUTELA Firenze, *Deliberazione 24 ottobre 1602* 3 166 — BIBLIOTECA Legislazione di tutela

sezione X

Dai Lumi all'Ottocento

Il sentire del tempo

«All men are created equal» «Tutti gli uomini sono creati uguali» 168

ZTE ONLINE Esercizi interattivi

24 **Dalla Rivoluzione industriale alla Rivoluzione francese** 174

24.1 L'Illuminismo 174
24.1.1 Étienne-Louis Boullée 176
24.1.2 Giovan Battista Piranesi 181
24.2 Il Neoclassicismo 187
24.2.1 Antonio Canova 198
24.2.2 Jacques-Louis David 214
24.2.3 Bertel Thorvaldsen 228
24.2.4 Jean-Auguste-Dominique Ingres 231
24.2.5 Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson e Hippolyte Flandrin 243
24.2.6 Francisco Goya 249
24.2.7 Architetture neoclassiche 254
24.2.8 Canova, Quatremère de Quincy, Napoleone, due papi 263

Sale dell'arte del Neoclassicismo
Gabinetto disegni e stampe
Dipartimento Oggetti d'arte
Dipartimento Costume

ANIMAZIONE Acquaforte

OPERA ESEMPLARE Antonio Canova, *Le tre Grazie*

OPERA ESEMPLARE Jacques-Louis David, *Il giuramento degli Orazi*

OPERA ESEMPLARE Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La grande odalisca*

25 **L'Europa della Restaurazione** 268

25.1 Il Romanticismo 268
25.1.1 Neoclassicismo e Romanticismo 272
25.1.2 Johann Heinrich Füssli 273
25.1.3 William Blake 274
25.1.4 I Nazareni 274
25.1.5 Caspar David Friedrich 277
25.1.6 John Constable 280
25.1.7 William Turner 283
25.1.8 Théodore Géricault 288
25.1.9 Eugène Delacroix 295
25.1.10 Francesco Hayez 308
25.1.11 I Puristi 319
25.1.12 La scultura romantica 321

Sale dell'arte del Romanticismo e del Realismo
Gabinetto disegni e stampe

OPERA ESEMPLARE Théodore Géricault, *La zattera della Medusa*

OPERA ESEMPLARE Eugène Delacroix, *La Libertà che guida il popolo*

25.2 Camille Corot e la Scuola di Barbizon 323

25.3 Gustave Courbet e la rivoluzione del Realismo 327

25.3.1 Honoré Daumier e Jean-François Millet 334

25.4 I Preraffaelliti 340

25.5 Il fenomeno dei Macchiaioli 346

25.5.1 Giovanni Fattori 347

25.5.2 Silvestro Lega 353

25.5.3 Telemaco Signorini 356

25.5.4 Gli altri Macchiaioli 359

25.6 La nuova architettura del ferro in Europa 364

25.6.1 Alessandro Antonelli 371

25.7 Eugène Viollet-le-Duc, John Ruskin e il restauro architettonico 373

OPERA ESEMPLARE Gustave Courbet, *L'atelier del pittore*

OPERA ESEMPLARE Gustave-Alexandre Eiffel, Torre Eiffel

ANIMAZIONE Struttura reticolare

26 La stagione dell'Impressionismo 378

26.1 L'Impressionismo 378

26.2 Édouard Manet 384

26.3 Claude Monet 394

26.4 Edgar Degas 403

26.5 Pierre-Auguste Renoir 411

26.6 Gli altri Impressionisti 419

26.7 «Italiani di Parigi» 427

26.8 Auguste Rodin 432

26.9 La fotografia 435

Sale dell'arte dell'Impressionismo
Gabinetto disegni e stampe
Dipartimento Costume

OPERA ESEMPLARE Édouard Manet, *Il bar delle Folies Bergère*

OPERA ESEMPLARE Claude Monet, *Impressione, sole nascente*

OPERA ESEMPLARE Edgar Degas, *L'assenzio*

OPERA ESEMPLARE Pierre-Auguste Renoir, *Colazione dei canottieri*

ANIMAZIONE La nascita della fotografia

27 Tendenze postimpressioniste. Alla ricerca di nuove vie 442

27.1 Tendenze postimpressioniste 442

27.2 Paul Cézanne 443

27.3 Georges Seurat 454

27.4 Paul Signac 462

27.5 Paul Gauguin 464

27.6 Vincent van Gogh 471

27.7 Henri de Toulouse-Lautrec 488

27.8 Rousseau il Doganiere 493

27.9 John Singer Sargent 495

27.10 Il Simbolismo 498

27.11 Il Divisionismo italiano 504

Sale dell'arte del Postimpressionismo
Gabinetto disegni e stampe
Dipartimento Costume

OPERA ESEMPLARE Paul Cézanne, *I bagnanti*

ANIMAZIONE Il Cerchio di Chevreul

OPERA ESEMPLARE Georges Seurat, *Une baignade à Asnières*

OPERA ESEMPLARE Vincent van Gogh, *Notte stellata (Cipresso e paese)*

Luoghi, oggetti, memorie

CICLO PITTORICO Le stampe giapponesi di Claude Monet a Giverny 510

CICLO PITTORICO Pierre Puvis de Chavannes al Musée de Picardie di Amiens 516

ITINERARIO NELLA CITTÀ Una metropoli del XIX secolo: la Londra neoclassica di John Nash 520

Gabinetto disegni e stampe

ITINERARIO NELLA CITTÀ La Berlino di Karl Friedrich Schinkel: una nuova capitale europea 524

Gabinetto disegni e stampe

ITINERARIO Storicismo ed Eclettismo nell'architettura europea 528
ITINERARIO I grandi piani urbanistici europei di fine Ottocento: Parigi, Vienna e Firenze 535
ITINERARIO La Pinacoteca di Brera. Momenti dell'Ottocento italiano 541 ■ Itinerario museale multimediale
ITINERARIO Il Musée d'Orsay di Parigi. Opere d'arte in stazione 545 ■ Itinerario museale multimediale
SCULTURA E TECNICA Canova: la grazia delle *Grazie* 548
PITTURA E TECNICA Colore nel *Rapimento di Rebecca* di Delacroix 550
PITTURA E TECNICA Van Gogh: la tela e la materia 552
CASE E BOTTEGHE D'ARTISTA Museo Canova a Possagno 554
OGGETTI D'ARTE Il Trono di Napoleone I nel Palazzo delle Tuileries 556 ■ Dipartimento Oggetti d'arte
ANTOLOGIA DELLE FONTI Antonio Canova, *Lettera a Quatremère de Quincy* 213 558 ■ BIBLIOTECA Antologia delle fonti
ANTOLOGIA DELLE FONTI John Ruskin, *Le pietre di Venezia* 244 558
ANTOLOGIA DELLE FONTI Vincent van Gogh, *Lettera a Theo* 252 559
LEGISLAZIONE DI TUTELA Chirografo di Pio VII 6 560 ■ BIBLIOTECA Legislazione di tutela

antologia delle fonti

I brani caratterizzati dal numero in avorio sono disponibili nella Biblioteca del Museo digitale M, nell'eBook multimediale, nell'Interactive eBook iB

175 **Giovan Pietro Bellori**, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura*
176 **Ludovico Carracci**, *L'accademia dei Carracci: una rivoluzione nella formazione degli artisti*
177 **Giovan Pietro Bellori**, *Dalla Vita di Annibale Carracci*
178 **Giovan Pietro Bellori**, *Dalla Vita di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*
179 **Artemisia Gentileschi**, *Determinazione del prezzo e concorrenza*
180 **Filippo Baldinucci**, *Dalla Vita di Gian Lorenzo Bernini*
181 **Domenico Bernini**, *L'estasi di Santa Teresa*
182 **Gian Lorenzo Bernini**, *La sfida della scultura*
183 **Paul Fréart de Chantelou**, *La nascita di Piazza San Pietro*
184 **Francesco Borromini**, *Una biblioteca barocca*
185 **Fra Juan de San Buenaventura**, *La Chiesa di San Carlino alle Quattro Fontane*
186 **Pietro da Cortona**, *Uno sfogo tra amici*
187 **Pietro da Cortona**, *Un giudizio di Pietro da Cortona su Tintoretto*
188 **Giovan Pietro Bellori**, *Dalla Vita di Giovanni Lanfranco*
189 **Carlo Cesare Malvasia**, *Dalla Vita di Guido Reni*
190 **Carlo Cesare Malvasia**, *Dalla Vita di Guercino*
191 **Guarino Guarini**, *Delle regole d'Architettura in generale*
192 **Nicolas Poussin**, *I modi della pittura*
193 **Giovan Pietro Bellori**, *Il Ratto delle Sabine di Poussin*
194 **Giovan Pietro Bellori**, *La pittura di Rubens*
195 **Antonio Maria Zanetti**, *Giambattista Tiepolo*
196 **Antonio Maria Zanetti**, *Antonio Canaletto*
197 **Pietro Gabrielli ad Angelo Gabrielli**, *Tra la letteratura e il pittore: la mediazione del committente*
198 **Luigi XIV**, *Camminare per i giardini di Versailles con la guida di Luigi XIV*
199 **William Hogarth**, *La bellezza è la grazia*
200 **Joshua Reynolds**, *Discorsi sull'arte*
201 **Immanuel Kant**, *Il disegno è l'essenziale*
202 **Étienne-Louis Boullée**, *L'architettura parlante: gli edifici come poemi*
203 **Étienne-Louis Boullée**, *L'architettura seppellita e delle ombre*
204 **Johann Joachim Winckelmann**, *La bellezza suprema: unità, semplicità, indeterminazione*
205 **Johann Joachim Winckelmann**, *Elogio del contorno*
206 **Johann Joachim Winckelmann**, *Nel più grande dolore si mostra la più grande bellezza*
207 **Johann Joachim Winckelmann**, *La bellezza del volto*
208 **Johann Joachim Winckelmann**, *Il pianto dell'arte per un capolavoro mutilato*
209 **Anton Raphael Meng**, *La bellezza*
210 **Gotthold Ephraim Lessing**, *Il Laocoonte*
211 **Antonio Canova**, *Dal Colloquio con Napoleone*

212 **Antonio Canova**, *I capolavori tornano in Italia*
213 **Antonio Canova**, *Lettera a Quatremère de Quincy, 12 dicembre 1801*
214 **Antonio Canova**, *Lettera a Quatremère de Quincy, 26 novembre 1806*
215 **Antonio Canova**, *Lettera a Quatremère de Quincy, 9 novembre 1815*
216 **Quatremère de Quincy**, *Lettres à Miranda*
217 **Goethe**, *Roma (7 novembre 1786)*
218 **Jacques-Louis David**, *Per la salvaguardia del patrimonio artistico*
219 **Henri Grégoire**, *Eliminare il vandalismo perché le arti sono figlie della libertà*
220 **Jacques-Louis David**, *Vendicare Marat con il pennello*
221 **Jean-Auguste-Dominique Ingres**, *Il disegno*
222 **Marc-Antoine Laugier**, *La natura come fondamento dell'architettura: la capanna primitiva*
223 **Andrea Memmo**, *Parola d'ordine: funzione*
224 **Francesco Milizia**, *Seguire la ragione, non le autorità*
225 **Friedrich Schelling**, *Le arti figurative e la natura*
226 **Anne-Louis Girodet**, *L'immaginazione ripopola le rovine*
227 **Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy**, *L'illusione dell'arte non mostra la realtà, ce la fa immaginare*
228 **Friedrich Engels**, *I quartieri operai*
229 **Edmund Burke**, *Stupore e terrore: le cause del sublime*
230 **Caspar David Friedrich**, *Pittura e musica: una simbiosi*
231 **Caspar David Friedrich**, *Evocare la natura*
232 **Johanna Schopenhauer**, *Paesaggi che colpiscono l'animo, non l'occhio*
233 **Caspar David Friedrich**, *L'occhio dello spirito*
234 **John Constable**, *Il cielo, organo del sentimento*
235 **John Constable**, *Il paesaggio come preludio musicale?*
236 **Eugène Delacroix**, *Pagine dal diario*
237 **Gustave Courbet**, *Manifesto del Realismo*
238 **Telemaco Signorini**, *Il Caffè Michelangelo*
239 **Federico Zandomeneghi**, *Contro gli Impressionisti*
240 **Giovanni Fattori**, *Dall'Autobiografia*
241 **Diego Martelli**, *Panegirico per Silvestro Lega*
242 **Nino Costa**, *La pittura toscana*
243 **Eugène Viollet-le-Duc**, *Il restauro degli edifici*
244 **John Ruskin**, *Le pietre di Venezia*
245 **Louis Leroy**, *L'esposizione impressionista*
246 **Claude Monet**, *Mon histoire*
247 **Pierre-Auguste Renoir**, *Conversazione con Ambroise Vollard*
248 **Medardo Rosso**, *L'Impressionismo in scultura, una spiegazione*
249 **Paul Cézanne**, *Lettera a Émile Bernard (1)*
250 **Paul Cézanne**, *Lettera a Émile Bernard (2)*
251 **Paul Gauguin**, *«Liberi... senza giurie»*
252 **Vincent van Gogh**, *Lettera a Theo*

legislazione di tutela

2 **Roma**, *Prohibitione sopra l'estrattione di statue... - 5 ottobre 1624*
3 **Firenze**, *Deliberazione 24 ottobre 1602*
4 **Milano**, *Maria Theresia Dei Gratia Regina Austriae... - 13 aprile 1745*
5 **Napoli**, *Bando da parte di Sua Maestà, e del suo tribunale... - 16 ottobre 1755*
6 *Chirografo di Pio VII*
7 *Editto del Cardinale Pacca*
8 *Espropriazione per pubblica utilità - 25 giugno 1865 n. 2359*
9 *Legge Rosadi - Norme per l'inalienabilità di antichità e belle arti - 20 giugno 1909 n. 364*
10 *Regolamento per gli archivi di Stato - 2 ottobre 1911 n. 1163*
11 *Estensione della legge 364/1909 a ville, parchi e giardini di interesse storico e artistico - 23 giugno 1912, n. 688*

sezione IX

L'età barocca

Dalla crisi del Seicento agli inizi del secolo dei lumi

Il sentire del tempo

21 **Il Seicento. Monumentalità e fantasia**
PARTE PRIMA

22 **Il Seicento. Monumentalità e fantasia**
PARTE SECONDA

23 **Verso il secolo dei lumi**

Luoghi, oggetti, memorie

«Nel mezzo, vile meccanico...»

Il Seicento si aprì, e in gran parte si svolse, nel segno della crisi. Nel continente europeo e nel Nord America fu un secolo estremamente freddo, probabilmente il più rigido della cosiddetta «piccola età glaciale» (1300-1850 circa). I molti "grandi inverni" che si susseguirono determinarono una significativa riduzione delle aree coltivabili e una complessiva contrazione della produzione agricola. Ne derivarono diffuse carenze alimentari e vere e proprie carestie, che incisero drammaticamente sulle condizioni di vita dei ceti più bassi e, in generale, sul declino demografico dell'Europa a partire dalla fine del Cinquecento.

Terribili epidemie e guerre incessanti contribuirono ad aggravare questo lungo ciclo di crisi e a renderne chiara la percezione tra i contemporanei. Fu soprattutto la peste a imperversare con virulenza in tutto il continente, mietendo decine di migliaia di vittime specialmente tra le classi popolari, povere e malnutrite: due esempi molto noti furono la peste che flagellò l'Italia nel 1630 (descritta poi da Manzoni nei *Promessi sposi*) e quella di Londra del 1665. La guerra dei Trent'anni (1618-1648), le guerre scatenate tra la seconda metà del XVII secolo e gli inizi di quello successivo dalla Francia di Luigi XIV (1643-1715) e poi, ancora, le guerre di Successione polacca (1733-1738) e di Successione austriaca (1740-1748), insieme a un gran numero di conflitti "minori" – tra cui quello con i Turchi, che nel 1683 arrivarono ad assediare Vienna – aggiunsero calamità a calamità. Con effetti di enorme rilievo sugli assetti geopolitici dell'Europa del tempo, oltre che per le popolazioni rurali e urbane.

La violenza dell'epoca, tuttavia, non si espresse soltanto nei conflitti tra Stati. Il Seicento fu costellato da rivoluzioni e guerre civili all'interno degli Stati stessi. Ne fecero drammaticamente esperienza, intorno alla metà del secolo, sia pure in misura diversa, l'Inghilterra e la Francia. Semplicemente endemiche, poi, furono le rivolte popolari, figlie della disperazione generata dalla scarsità di risorse, dalle carestie, dalle epidemie,

↑ *Urna reliquiario di San Sisto*, 1614. Impruneta (Fi), Basilica di Santa Maria, Museo del Tesoro.

dalle devastazioni delle guerre, da una povertà crescente e senza prospettive delle popolazioni delle città e delle campagne (messe in ginocchio da cattivi raccolti e continue morìe di bestiame). In molte parti del continente – soprattutto in Europa orientale – esse furono anche il prodotto di un feroce inasprimento delle relazioni sociali, che si espresse in veri e propri processi di «rifeudalizzazione» dei rapporti agrari.

Le rivolte popolari furono rabbiose. Scoppiarono in Francia, in Inghilterra, in Spagna e in Portogallo, in Olanda, in Italia e in Russia, provocate di volta in volta dall'eccessiva fiscalità dei governi, dalla crescente diffusione della proprietà privata delle terre ai danni delle terre comuni, dalla durezza dello sfruttamento del lavoro agricolo, dallo stato di totale emarginazione delle masse urbane dei vagabondi e dei mendicanti.

Tutti questi fenomeni lasciano pochi dubbi sul fatto che il Seicento sia stato un secolo di «crisi generale», in senso assoluto e nella coscienza stessa dei contemporanei. Non è un caso, dunque, che l'idea della «crisi del Seicento» abbia assunto per molto tempo il valore di una vera e propria categoria storiografica, tanto da definire il XVII secolo come «the iron century», il «secolo di ferro». E tale fu senz'altro, con evidente riferimento al suo massiccio impiego nella costruzione di armi, anche da fuoco. Questa immagine, tuttavia, va in qualche misura ridimensionata, anche per comprendere fenomeni e processi che in parte sfuggono al quadro sin qui delineato.

Anzitutto occorre precisare che la «crisi del Seicento» non fu tale, negli stessi termini e con la stessa intensità, nelle diverse parti del mondo e in Europa. Essa fu molto severa in quei paesi che rimasero o diventarono fragili sul piano della politica di potenza e della modernizzazione economica (in particolare la Spagna e il Portogallo, il mondo tedesco, la penisola italiana e la Russia). Nei paesi emergenti sul piano politico ed economico, invece, la crisi venne controbilanciata da imponenti processi di crescita e trasformazione. Fu questo il caso delle Province Unite e poi, soprattutto, della Francia e dell'Inghilterra, che divennero le più grandi e dinamiche potenze del XVIII secolo.

Il Seicento fu altresì il terreno di coltura di due grandiosi processi destinati a diventare cruciali nell'ulteriore vicenda del mondo moderno e a plasmare in profondità la struttura delle classi sociali, la politica, la mentalità e le pratiche della vita collettiva.

↑ Vaso con nautilo, ca 1600. Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti.

↓ Tazza in ambra, XVII secolo. Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti.

↑ Cosimo Merlini, *Reliquiario della Santa Croce*, prima metà del XVII secolo. Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti.

Fu proprio in quel secolo di crisi, infatti, che iniziò a prendere forma compiuta – soprattutto in Olanda e in Inghilterra e, più in generale, in tutto il mondo protestante – il moderno sistema capitalistico, con la sua specifica etica degli affari, la sua carica dissolvitrice dei tradizionali rapporti economici e sociali, la sua proiezione verso gli angoli più remoti del pianeta. Con esso acquisì un potere crescente una sempre più dinamica classe borghese, destinata in futuro a soppiantare definitivamente – con le sue ricchezze, i suoi stili di vita, la sua cultura e la sua crescente coscienza di sé – i vecchi ceti dominanti delle società di antico regime.

Fu sempre nel Seicento, poi, che si fecero decisivi progressi nella storia degli Stati moderni e delle loro forme. Due diversi modelli si imposero. Il primo fu quello dello *Stato assolutistico* realizzato da Luigi XIV in Francia, che avrebbe dovuto ulteriormente svilupparsi nel XVIII secolo, pur tra enormi contraddizioni, fino al grande trauma della Rivoluzione francese. Il secondo fu invece quello dello *Stato costituzionale* che prese corpo in Inghilterra dopo la «Gloriosa Rivoluzione» (1688-1689) e che, nei decenni successivi, si sarebbe evoluto nella direzione del moderno *Stato parlamentare*.

Sul terreno delle scienze, della filosofia e del pensiero giuridico, della letteratura e delle arti figurative, poi, il Seicento fu tutto tranne che un secolo di «crisi», anche in quei paesi – come l'Italia – che vennero risucchiati nel vortice di una profonda decadenza politica, economica e sociale. Non si può certo negare che lo spirito e gli istituti della Controriforma riuscirono a soffocare molte delle espressioni più vitali della cultura del Seicento. Il rogo che arse Giordano Bruno proprio al principio del secolo (1600), la lunghissima prigionia (27 anni), cui fu quasi contemporaneamente condannato Tommaso Campanella, e il processo a Galileo Galilei (1633) ne furono esempi più che eloquenti. E tuttavia, proprio sul piano della cultura il Seicento fu, più che un «se-

↖ Jeremias Ritter, *Atteone*, 1609. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe.

↑ Giovan Battista Foggini, *Reliquiario di Sant'Emerico*, 1698-1717. Firenze, Cappella dei Principi.

↓ *Intarsio con cesto di frutta*, XVII secolo. Firenze, Opificio delle Pietre Dure.

↗ Filippo Sengher, Coppa con coperchio, 1681. Londra, Victoria and Albert Museum.

colo di ferro», un «secolo d'oro». Un secolo che, per molti aspetti, doveva anticipare e preparare la successiva «età dei Lumi».

Nel Seicento, anzitutto, giunse a piena maturazione la «rivoluzione scientifica», già annunciata nel Cinquecento, tra gli altri, dal filosofo e naturalista Bernardino Telesio e dagli astronomi Niccolò Copernico e Tycho Brahe. Essa ebbe uno dei suoi primi e principali campioni in Giovanni Keplero, che studiò le leggi dei movimenti dei pianeti, confermando e correggendo in alcuni punti cruciali le dottrine di Copernico. Furono tuttavia soprattutto Galileo Galilei, Francesco Bacone e poi Isaac Newton a fissare i canoni della scienza moderna, fattore tutt'altro che secondario dello straordinario sviluppo della civiltà europea e di una nuova mentalità tecnico-scientifica che doveva plasmare soprattutto i ceti borghesi.

Galilei fu un matematico, un fisico e un astronomo di fama europea. Le sue scoperte astronomiche – rese possibili dall'invenzione del cannocchiale, cui egli stesso diede un importante contributo costruendo il primo «telescopio» (1609) – e la sua adesione alle dottrine eliocentriche, tuttavia, lo misero in rotta di collisione con la Chiesa e l'Inquisizione, che nel 1616 aveva messo all'Indice l'opera di Copernico *De revolutionibus orbium coelestium*. È in questo quadro che Galilei scrisse – con una prosa scientifica in volgare che rappresenta uno snodo molto importante anche nella storia della letteratura italiana – la sua opera maggiore, i *Dialoghi sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632), che gli costò un lungo e penoso processo (1633) conclusosi con l'abiura. Si trattò di un mesto e solo temporaneo trionfo per la cultura della Controriforma. In realtà in quei *Dialoghi* – ma anche in altre opere quali *Il Saggiatore* (1623) e i *Dialoghi delle nuove scienze* (1638) – Galilei aveva fissato i principi cui si sarebbe ispirata l'intera scienza moderna, con una corrosiva polemica contro qualsiasi «principio di autorità», si trattasse anche dell'opera di Aristotele oppure delle Sacre Scritture.

Da allora, grazie al suo contributo, il metodo sperimentale – il ricorso all'osservazione (la «sensata esperienza») e nel contempo al ragionamento, in particolare al ragionamento matematico (le «dimostrazioni necessarie») – divenne uno dei pilastri del pensiero scientifico. Come Galilei, anche Bacone fu un fautore del metodo sperimentale, che a suo giudizio avrebbe dovuto essere fatto proprio da tutte le scienze attraverso un progressivo superamento degli errori e dei pregiudizi (*idòla*) che irretiscono la mente dell'uomo, compresi quelli derivanti dalla sapienza degli antichi. Il suo sperimentalismo rimase tuttavia ai margini dello sviluppo della scienza moderna. Giocò invece un ruolo cruciale la sua esaltazione della «tecnica», intesa come stru-

← Francesco Antonio Grue, *Piatto con l'incontro tra Ciro e Lisandro*, metà del XVII secolo. Loreto Aprutino, Museo delle Ceramiche Abruzzesi.

↓ Manifattura trapanese, Saliera, fine del XVII secolo. Napoli, Museo Nazionale Duca di Martina.

mento per sottomettere il mondo naturale al dominio dell'uomo, di cui Bacone – anche attraverso la sua *Nuova Atlantide* (1624), un'opera di genere utopistico in cui si celebrava il trionfo della scienza sperimentale – fu un vero e proprio profeta.

Il ciclo seicentesco dello sviluppo del pensiero scientifico raggiunse il suo culmine con Isaac Newton, che nel 1687 pubblicò i *Principi matematici della filosofia naturale*. Al suo nome si legano acquisizioni decisive e per lungo tempo insuperate, come il calcolo infinitesimale, la teoria dei colori e della dispersione della luce e soprattutto la legge di gravitazione universale, che egli iniziò a intuire – segno degli spettacolari contrasti del secolo – dopo essersi ritirato nella sua casa del Lincolnshire per sfuggire alla peste del 1665-1666. Solo nei primi decenni del XX secolo la teoria della gravitazione universale – che per duecento anni aveva contribuito a formare nella cultura occidentale l'idea di un universo perfettamente spiegabile e comprensibile – fu cancellata dalla teoria della relatività di Albert Einstein.

Anche nella storia della filosofia il Seicento fu un'epoca di giganti, che doveva preparare la strada all'età dei Lumi. Autori della statura di Cartesio, Pascal, Spinoza, Locke, Leibniz, Vico, Berkeley, Hume – per citare solo i maggiori – vi lasciarono un segno indelebile. Sul terreno più specifico della filosofia politica e del pensiero giuridico, spiccarono soprattutto l'olandese Ugo Grozio e gli inglesi Thomas Hobbes e il già ricordato John Locke. Il primo diede un contributo fondamentale – in un secolo di guerre ininterrotte – alla nascita del moderno diritto internazionale. Il secondo, Hobbes, sullo sfondo del dramma della guerra civile e della prima rivoluzione inglese, rifletté e teorizzò la moderna concezione della sovranità assoluta. Il terzo, Locke, fu uno dei primi e più significativi teorici della nascente tradizione del liberalismo moderno. Una tradizione che, in piena età dei Lumi, doveva compiere un ulteriore e decisivo passo in avanti con il pensiero di Montesquieu, che teorizzava a sua volta la separazione dei poteri, ancor oggi alla base del costituzionalismo moderno.

Il Seicento e la prima metà del Settecento furono infine un'epoca fecondissima sul piano della letteratura e più in generale delle arti e della musica (Johann Sebastian Bach, Claudio Monteverdi e la nascita del melodramma). Miguel de Cervantes pubblicò il *Don Chisciotte della Mancia* (1605 e 1615) e William Shakespeare tragedie, commedie, drammi storici e opere poetiche (*Amleto*, *Macbeth*, *La tempesta*). John Milton scrisse il suo capolavoro, *Paradiso perduto* (1667), e notevole fu la produzione dei drammaturghi Pierre Corneille e Jean Racine e del commediografo Molière. Qualche decennio più tardi, rispettivamente nel 1718 e nel 1726 apparvero ancora due grandi classici della letteratura mondiale: il *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe e *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift, dedicati entrambi alla ricerca di un "altrove" che più che un luogo fisico diventa una dimensione dello spirito.

Anche in Italia, nonostante i rigori della Controriforma, anzi spesso proprio per suo impulso, la letteratura e soprattutto le arti figurative e l'architettura conobbero una stagione ricchissima di stimoli, in stridente contrasto con il processo di decadenza politica, economica e sociale che, almeno per tutto il corso del Seicento, investì la Penisola. Fu qui che si sviluppò il cosiddetto «Barocco», che riplasmò le più diverse arti e si diffuse poi in tutta Europa.

In campo letterario e poetico, Giovan Battista Marino fu la più importante espressione di questa stagione culturale. Fu tuttavia soprattutto sul piano delle arti figurative e dell'architettura che il Barocco produsse i suoi frutti più alti, perseguendo il progetto di rilanciare l'immagine della grandiosa potenza della Chiesa cattolica, strabilian-

↑ Giovan Battista Foggini, *Reliquiario di San Sigismondo*, 1719. Firenze, Cappella dei Principi.

do e coinvolgendo un pubblico il più ampio possibile e riuscendo effettivamente a influenzare in misura significativa il «sentire del tempo».

Se nel Seicento con Francesco Borromini nasce la figura dell'architetto "puro", cioè di una figura professionale che si occupa esclusivamente (o in maniera preponderante) di architettura, tra lo scadere del secolo e i primi del Settecento i problemi statici delle più grandi cupole del mondo, quelle di Santa Maria del Fiore e di San Pietro in Vaticano, denunciano i limiti del sapere degli architetti, le cui conoscenze si basavano essenzialmente sulla tradizione, sull'esperienza e sulla teoria delle proporzioni. Non a caso per San Pietro nel 1742 vengono chiamati tre matematici a esprimere un parere (Thomas Le Seur, François Jacquier e Ruggero Giuseppe Boscovich), mentre i restauri vengono effettuati da Vanvitelli su progetto del matematico e fisico Giovanni Poleni, professore all'Università di Padova. A Firenze, invece, nel 1695 è il matematico Vincenzo Viviani, discepolo diretto di Galilei, a presiedere una commissione granducale d'indagine. Dunque è proprio fra il XVII e il XVIII secolo che le figure professionali dell'architetto e dell'ingegnere (cioè del tecnico capace di capire il funzionamento meccanico degli edifici) si separano definitivamente.

Il Barocco continuò a riproporsi in forme sempre più ricercate, fantasiose ed esuberanti anche nei primi decenni del Settecento, prendendo il nome di «Rococò». Accanto e contro di esso, tuttavia, nel nuovo e generalizzato clima razionalista e scientista alimentato dall'incedere dell'età dei Lumi, iniziava a prendere crescente vigore – nella letteratura, nelle arti figurative e in architettura – il cosiddetto «Neoclassicismo»: un vero e proprio ritorno ai valori, alla sensibilità, all'equilibrio e alle forme dell'arte classica greco-romana.

IL SEICENTO

Un'Europa a due velocità al centro del mondo

Nel corso del Seicento, in continuità con il secolo precedente, l'Europa consolidò progressivamente la propria «centralità» rispetto al resto del mondo, estendendo e rafforzando, attraverso un prepotente processo di espansione coloniale, il suo dominio sui paesi e le civiltà extra-europee. Gli attori principali di questa fase di vera e propria «conquista del mondo» non furono più, tuttavia, la Spagna e il Portogallo, i cui enormi imperi entrarono anzi in una crisi lenta ma irreversibile, bensì le Province Unite, la Francia e soprattutto l'Inghilterra (che alimentò in misura preponderante lo straordinario esperimento della colonizzazione del Nord America). Questo differente dinamismo fu lo specchio di processi di trasformazione che modificarono in profondità gli equilibri di potenza del Vecchio Mondo, sia sul piano della politica internazionale sia su quello più strutturale della modernizzazione politica, economica e sociale.

La guerra dei Trent'anni (1618-1648)

La guerra dei Trent'anni fu uno snodo assai importante di questa vicenda. Essa prese origine dal tentativo degli Asburgo d'Austria di consolidare la propria egemonia sull'Impero e sull'Europa continentale e di realizzare un ambizioso progetto di riconquista cattolica del mondo protestante. Quel progetto, tuttavia, doveva fallire in modo clamoroso. Esso, infatti, scatenò una guerra di dimensioni europee che coinvolse soprattutto Spagna, Danimarca, Svezia e Francia e che si concluse non soltanto con la sconfitta delle ambizioni imperiali degli Asburgo e la frammentazione del mondo tedesco, ma anche con la fine dell'egemonia della Spagna (anch'essa sotto gli Asburgo) in Europa e l'ascesa della Francia a maggiore potenza continentale.

Dalle guerre di Luigi XIV (1667-1714) alla guerra di Successione austriaca (1740-1748)

Dopo gli Asburgo d'Austria fu proprio la Francia di Luigi XIV a intraprendere, nella seconda metà del secolo, un nuovo e assai consistente ciclo di guerre per l'egemonia europea. Le sue tappe principali furono la guerra di devoluzione contro la Spagna per il possesso dei Paesi Bassi spagnoli (1667-1668), la guerra contro le Province Unite (1672-1674), la guerra della Lega di Augusta (1688-1697), che oppose alla Francia una vastissima coalizione di Stati (tra cui Spagna, Impero, Olanda, Svezia e Inghilterra), e da ultimo la guerra di Successione spagnola (1701-1714), che portò i Borbone sul trono di Spagna. Come era già successo agli Asburgo, il progetto egemonico di Luigi XIV andò incontro a un sostanziale fallimento, anche perché la Francia uscì infine stremata dalle guerre continue che scatenò e in cui fu coinvolta. Essa rimase senz'altro un attore di primo piano della politica europea. E tuttavia, a partire dai primi decenni del XVIII secolo – anche a seguito di nuovi grandi conflitti europei come la guerra di Successione polacca (1733-1738) e la guerra di Successione austriaca (1740-1748) –, dovette subire in modo crescente la rivalità di Stati emergenti come la Prussia e la Russia e soprattutto l'Inghilterra (dal 1707 Gran Bretagna), destinata ad affermarsi nella seconda metà del Settecento, con il suo immenso impero, come la principale potenza europea e mondiale.

Le rivoluzioni inglesi e il trionfo dell'assolutismo in Francia

Nel corso del Seicento Inghilterra e Francia furono al centro di cruciali trasformazioni politiche, sia pure di segno opposto. La prima, a partire dal 1642, fu sconvolta da una feroce guerra civile – politica, sociale e religiosa – che assunse presto caratteri «rivoluzionari» e portò alla decapitazione del re Carlo I Stuart (1649), al dominio di Oliver Cromwell e poi alla restaurazione della monarchia (1660). A questa prima rivoluzione fece seguito, qualche decennio più tardi, la «Gloriosa Rivoluzione» (1688-1689), che pose fine per sempre – questa volta in modo sostanzialmente pacifico – all'assolutismo monarchico, dando nel contempo forma a un modello di Stato costituzionale e poi parlamentare che costituisce la matrice fondamentale degli Stati per come ancor oggi li conosciamo. Anche la Francia, sia pure in misura minore, fece esperienza, intorno alla metà del secolo, degli sconvolgimenti della guerra civile. A trionfare, però, fu il modello dell'assolutismo monarchico, che raggiunse il suo apogeo con Luigi XIV, il Re Sole, e che doveva continuare a riprodursi – e anche a espandersi in altri Stati europei – fino all'epoca della Rivoluzione francese, quando divenne definitivamente anacronistico.

Lo sviluppo del capitalismo moderno

Fu soprattutto lo sviluppo del capitalismo moderno a imprimere nuova energia agli equilibri del secolo. La sua specifica «mentalità», il trionfo del grande commercio e della finanza internazionale, il diffondersi delle prime attività manifatturiere su ampia scala e i processi di modernizzazione delle campagne – in alcuni casi messi in moto da imprenditori privati, in altri robustamente sostenuti dallo Stato – ebbero effetti di enorme portata. Iniziarono ad affermarsi nuovi e assai dinamici ceti sociali, che dovevano minare alla radice gli assetti delle tradizionali società di antico regime e le loro sempre più obsolete istituzioni politiche. Si creò, soprattutto, un crescente divario tra paesi in tumultuoso sviluppo – ancora una volta, le Province Unite, la Francia e soprattutto l'Inghilterra – e paesi proiettati verso una stagnante decadenza – la Spagna e il Portogallo, l'Italia, la Germania e l'Europa orientale. E fu proprio questo divario, in ultima analisi, a dettare il ritmo dell'ascesa e del declino delle grandi potenze nel corso del Seicento.

L'Europa dopo la Guerra dei trent'anni

Principali interventi architettonici e urbanistici nell'Europa del Settecento

1550

1600

1600
Giordano Bruno condannato al rogo

1818
inizia la guerra dei Trent'anni

1633
processo a Galileo Galilei

1642
in Inghilterra scoppia la guerra civile

1648
pace di Westfalia e fine della guerra dei Trent'anni

1649
Carlo I d'Inghilterra è processato e giustiziato dalle forze parlamentari

1650

1661
Luigi XIV prende il potere in Francia

1688-1689
«Gloriosa Rivoluzione» e fine dell'assolutismo in Inghilterra

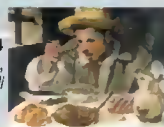
1700

1701-1714
guerra di Successione spagnola

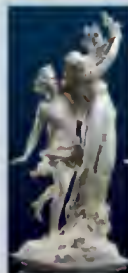
1733-1738
guerra di Successione polacca

1740-1748
guerra di Successione austriaca

1750

ca 1583/1584
Annibale Carracci, *Il mangiafagioli*

1597-1601
Caravaggio, *Canestra di frutta*

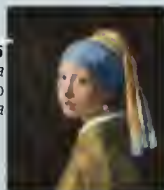
ca 1611
Guido Reni, *Strage degli innocenti*

1622-1625
Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*

dal 1631
Baldassare Longhena, Chiesa di Santa Maria della Salute

1632
Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Lezione di anatomia del dottor Tulp*

1642-1660
Francesco Borromini, Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza

1657-1665
Gian Lorenzo Bernini, Colonnato di piazza San Pietro

1665
Vermeer, *Ragazza con orecchino di perla*

ca 1717
Jean-Antoine Watteau, *Imbarco per Citera*

1729-1733
Filippo Juvarra, Palazzina di caccia di Stupinigi

ca 1736/1737
Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Il castello di carte*

ca 1751-1780
Luigi Vanvitelli, Reggia di Caserta

21 Il Seicento. Monumentalità e fantasia

PARTE PRIMA

21.1 I caratteri del Barocco

Emozioni, stupore, passione

Come il Cinquecento è stato il secolo della Riforma luterana, il Seicento, al contrario, è stato il secolo della *Controriforma cattolica* o, più precisamente, della sua piena e capillare applicazione. Alla profonda crisi di valori e al grande disorientamento morale che avevano caratterizzato gran parte del Cinquecento, infatti, il Seicento contrappone le forti e rinnovate certezze spirituali di una Chiesa che, nel tentativo di contrastare efficacemente il protestantesimo, finisce di fatto per irrigidirsi sui propri dogmi troncando definitivamente ogni possibilità di ricomporre lo scisma in modo pacifico e condiviso › Ant. 174.

Mentre sul piano della dottrina e della predicazione il principale strumento della Controriforma cattolica è stato quello della fondazione dei nuovi Ordini religiosi dei Gesuiti Fig. 21.1 e dei Filippini Fig. 21.2, per la diffusione di massa delle idee controriformiste è l'arte ad assumere il ruolo di maggior importanza. Architetti, pittori e scultori, infatti, diventano – grazie alle loro opere – l'indispensabile tramite mediante il quale arrivare a toccare con efficacia e immediatezza l'animo dei fedeli.

Con la propria arte la Chiesa del Seicento si propone pertanto l'ambizioso traguardo di persuadere eretici e dubbiosi riconducendoli a quella che riteneva essere la giusta dottrina cattolica. Ma affinché ciò avvenisse occorreva che questa nuova arte avesse la forza e la grandiosità necessarie per imporsi. Grandiosità che non significa solamente imponenza e spettacolarità ma anche, e forse soprattutto, capacità di penetrare a fondo nelle coscienze. Ecco allora che l'arte seicentesca deve saper anche sedurre e commuovere, al fine di conquistare il gusto non più attraverso la difficile via dell'armonia e della razionalità classicheggianti, come avveniva nel Rinascimento, o attraverso la bizzarria, come nel Manierismo, ma – più immediatamente – grazie alla capacità di suscitare emozioni e sentimenti Fig. 21.3.

21.1 ↑ Pieter Paul Rubens, *Ritratto di Sant'Ignazio di Loyola*, ca 1620/1622. Olio su tela, 223,5×138,4 cm. Sibiu (Romania), Museo Brukenthal. Particolare.

21.2 ↗ Guido Reni, *Ritratto di San Filippo Neri*, 1615. Olio su tela, 180×110 cm. Roma, Chiesa di Santa Maria in Vallicella. Particolare.

A tale proposito già il Concilio di Trento raccomandava, ad esempio, che la figura del Cristo venisse rappresentata «afflitta, sanguinante, vilipésa[1], con la pelle lacerata, ferita, deformata, pallida e sgradevole a vedersi». In tal modo sarebbe stato più facile suscitare nelle masse dei fedeli sentimenti di pietà e di devozione, facendo psicologicamente leva sulla compassione e sulla misericordia umane di fronte al dolore e alle sofferenze.

In architettura, dove le necessità statiche e costruttive rimangono necessariamente prioritarie rispetto a quelle ideologiche ed espressive, il gusto seicentesco si esprime soprattutto attraverso la ricchezza e la monumentalità delle costruzioni. Nelle chiese, in particolar modo, si prediligono la navata unica, la pianta centrale (spesso ellittica), la copertura a cupola (simbolo della centralità stessa della Chiesa di Roma), la volta a botte (in analogia con la grandiosità dell'architettura imperiale dei primi secoli). Negli interni e nelle facciate il richiamo all'Antico diventa spesso un cólto pretesto per sperimentare inedite e spettacolari soluzioni spaziali. Ai motivi architettonici si sovrappongono spesso anche quelli pittorici (soprattutto per quello che attiene alle decorazioni prospettiche di soffitti, volte

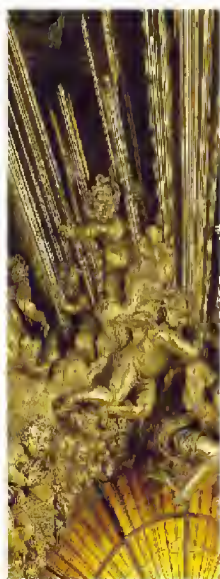
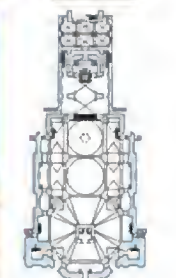
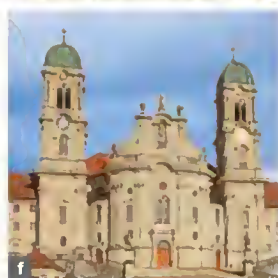
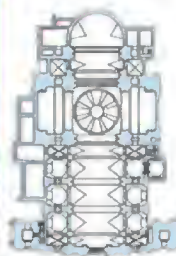
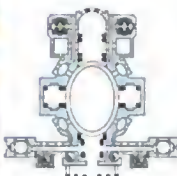
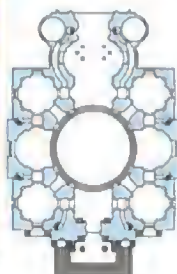
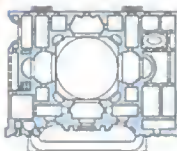
Gesuiti La *Compagnia del Gesù* viene fondata nel 1540 dallo spagnolo Ignazio di Loyòla (1491-1556). Gli aderenti a tale ordine prendono il nome di Gesuiti e professano i voti di castità, povertà e obbedienza con specifica e assoluta sottomissione al volere papale. Loro campo di azione pastorale è soprattutto quello del proselitismo e dell'educazione cattolica.

Filippini La *Congregazione dell'Oratorio* viene fondata nel 1575 dal sacerdote fiorentino Filippo Neri (1515- 1595), poi canonizzato nel 1622.

1. **vilipesa**: trattata o considerata spregevolmente e con disprezzo.

21.3 ↓
Gian Lorenzo Bernini, *Cattedra di San Pietro*, 1666. Città del Vaticano, Basilica di San Pietro. Particolare.

21.4 →
Esempi di chiese barocche nell'Europa cattolica.

a. Carlo Rainaldi e Francesco Borromini, Chiesa di Sant'Agnese, 1652-1677. Roma.
b. Agostino Burelli, Chiesa di San Gaetano (Teatini), 1663-1667. Monaco.
c. Jules Hardouin-Mansart, Chiesa degli Invalidi, 1679-1691. Parigi.
d. Christopher Wren, Cattedrale di San Paolo, 1675-1710. Londra.
e. Johann Bernhard Fischer von Erlach, Chiesa di San Carlo Borromeo, 1716-1725. Vienna.
f. Caspar Moosbrugger, Chiesa dell'abbazia benedettina di Einsiedeln (Svizzera), 1719-1735.

e cupole) e scultorei. La presenza ornamentale di statue, fregi, cornici, false finestre e altri elementi puramente decorativi arriva talvolta a essere più importante della stessa struttura architettonica, cosicché la forma (cioè l'*ornamento*) ha il sopravvento sulla funzione (cioè la *struttura*).

La facciata, a questo punto, perde la sua importanza architettonica e ne acquista un'altra, di tipo celebrativo e scenografico. Nelle maggiori città cattoliche europee, la cui fisionomia sta via via modificandosi per meglio adattarsi al desiderio di monumentalità imposto dal potere papale e dagli interessi politici di Spagna e Francia, i due principali Stati cattolici, questa insistita ricerca d'un effetto scenografico assume un'importanza spesso preponderante **Fig. 21.4**.

A Roma, in particolare, nel tentativo di ripristinare l'immagine di potenza e ricchezza dell'antica *caput mundi* (capitale del mondo), si demoliscono interi quartieri, si tracciano nuove strade e si costruiscono nuovi palazzi, chiese e fontane, pensando più all'effetto visivo e all'impatto formale che all'utilità reale e, anzi, sacrificando spesso quest'ultima ai primi › Itin. città, p. 146.

21.5 ←
Pierre Patel il Vecchio, *Veduta della reggia e del giardino di Versailles*, 1668. Olio su tela, 115×161 cm. Versailles, Musée du Chateau.
Giardini

21.6 ↓
Jean Cotelle, *La cascata d'acqua nei giardini di Versailles*, 1693. Versailles, Musée du Château. Particolare.
Giardini

21.7 ↗
Balthazar e Gaspard Marsy, *I cavalli del Sole*, 1668-1675. Gruppo in marmo bianco. Versailles, Giardino della Reggia.
Giardini

21.8 →
Balthazar e Gaspard Marsy, *Vasca di Latona*, 1668-1670. Marmo bianco e piombo dorato. Versailles, Giardino della Reggia.
Giardini

21.9 →
Mathias Gabriel Lory, *I giardini terrazzati di Isola Bella*. Da *Voyage pittoresque de Genève à Milan, par le Simplon*, Parigi 1811.
Giardini

Se la città del Seicento diventa spesso un grandioso palcoscenico, non meraviglia che, al suo interno e nelle sue immediate vicinanze, si sviluppi ulteriormente anche il giardino Figg. 21.5 e 21.6. Questo, nato come espressione monumentale già nel corso del tardo Rinascimento e del Manierismo, trova ora il suo massimo e più significativo sviluppo quale luogo privilegiato di delizia e di evasione. La sua realizzazione, infatti, non coinvolge più solo la scultura (singole statue o gruppi) Fig. 21.7 e l'architettura (grotte artificiali, padiglioni, casìni) ma anche la botanica (selezione di piante sempre più particolari e resistenti), l'idraulica (fontane e giochi d'acqua) Figg. 21.8 e 21.9 e addirittura la meccanica (autòmi e altri congegni semoventi).

Con il termine di *Baròcco*, quindi, non si intende individuare uno stile o una precisa corrente artistica quanto, più complessivamente, lo spirito dominante del Seicento (che in realtà si spingerà anche fino ai primi decenni del Settecento) e le sue principali modalità di espressione artistica.

La parola, del resto, ha origini incerte. Deriva forse dallo spagnolo *barrueco* e dal portoghese *barrôco* e – letteralmente – sta a indicare un raro tipo di perla (detta *scaramàzza*) di forma irregolare e non perfettamente sferica, dunque già di per sé particolare e preziosa. Già nel Cinquecento, comunque, *baròco* registra il significato metaforico di «strano, tortuoso», riferito per lo più a quei discorsi e a quelle teorie filosofiche che dietro un'apparenza di grande complessità nascondevano la propria intrinseca debolezza e inconsistenza. A partire dal XVIII secolo, infine, la definizione viene applicata anche al campo artistico e assume un significato spesso marcatamente dispregiativo.

La critica più moderna, al contrario, ha tolto qualsiasi valore negativo al termine e anche in queste pagine verrà sempre impiegato in senso strettamente storico, cioè per indicare convenzionalmente il periodo, tutt'altro che omogeneo, compreso tra la fine del XVI secolo e gli inizi del XVIII.

Poiché il gusto barocco si diffonde molto rapidamente, partendo da Roma, in tutt'Italia, negli Stati cattolici d'Europa e in molti Stati di recente colonizzazione in America centrale e meridionale, le forme artistiche con le quali si manifesta sono quanto mai varie e differenziate. Nato inizialmente come esplicita risposta al protestantesimo, infatti, arriva in breve a diffondersi anche negli stessi Paesi protestanti (soprattutto Germania settentrionale, Inghilterra e Paesi Bassi) che lo esporteranno a loro volta nei territori coloniali sotto la loro influenza. In questo caso i fasti celebrati non saranno naturalmente più quelli della Chiesa di Roma, ma degli Stati e delle loro rispettive aristocrazie.

Ecco perché più che di un generico "Barocco" sarebbe criticamente più corretto parlare di "Barocchi", al plurale, e perché – conseguentemente – una definizione univoca del termine rimane comunque sempre parziale e insoddisfacente.

■ **Casino** Diminutivo di *casa*. Piccola residenza signorile di campagna, all'interno di proprietà più grandi, solitamente destinata agli svaghi (caccia e pesca) e al riposo.

■ **Automa** Dal latino *automatus*, che *si muove da sé*. Meccanismo che imita i movimenti degli uomini e degli animali.

■ **Accademia** Da *Akademia*, località nei pressi di Atene nella quale Platone iniziò il proprio insegnamento. Qui con il significato di ritrovo per lo studio e la promozione di attività letterarie, artistiche o scientifiche.

21.2 L'Accademia degli Incamminati

Ludovico, Agostino e Annibale Carracci

La produzione artistica del Rinascimento è stata sempre legata a delle personalità singole, gelose della propria arte e poco propense a condividerne le tecniche o a divulgarne i segreti al di fuori del ristretto ambito della propria bottega. Tale atteggiamento, del resto, è perfettamente in linea con l'ideologia rinascimentale, secondo la quale ogni manifestazione artistica è connessa in modo specifico alla personalità, alla cultura e anche all'abilità tecnica di chi l'ha concepita e realizzata.

L'esperienza seicentesca della famiglia bolognese dei *Carracci* assume pertanto un rilievo nuovo e particolarissimo nella storia dell'arte italiana ed europea. Intorno al 1582 il pittore Ludovico Carracci, il cugino Agostino e il fratello di questi Annibale si riuniscono per fondare quella che potremmo definire la prima scuola di pittura dell'età moderna. Essa fu inizialmente chiamata *Accademia del Naturale*, in quanto la sua finalità principale era quella di promuovere negli allievi lo studio e la riproduzione *dal vero*, secondo le teorie vasariane della verosimiglianza e della mimesi e in aperta polemica con certe esagerazioni formali a cui si era giunti in epoca tardo-manierista. In seguito venne anche detta *Accademia dei Desiderosi*, «per l'ardente desiderio che in tutti s'accendeva di rendersi gloriosi nell'arte», e infine *Accademia degli Incamminàti*, allo scopo di sottolineare l'impegnativo percorso di maturazione artistica al quale ogni allievo era chiamato › Ant. 176.

I tre Carracci sono bolognesi di nascita ma la loro formazione è abbastanza variegata, in quanto si riallaccia sia alla tradizione classicistica di Raffaello e Michelangelo sia a quella veneziana del colore, avendo presenti anche l'esperienza di Correggio e di vari altri pittori emiliani e lombardi del periodo.

Il loro insegnamento all'interno dell'Accademia prefigura quello di una moderna scuola d'arte in cui, oltre alla insostituibile pratica del disegno e all'innovativa introduzione della copia dal vero, si dà spazio anche alle discussioni filosofiche, allo studio delle lettere, della matematica, della geometria e dell'anatomia. Secondo gli intenti dei Carracci, infatti, la formazione di un artista deve svilupparsi non solo a livello pratico, con la semplice acquisizione delle necessarie abilità tecniche, ma anche a livello teorico, maturando conoscenze culturali il più possibile ampie, eterogenee e approfondite.

I tre artisti, pur nella diversità dei rispettivi caratteri, riescono comunque a dare all'Accademia un indirizzo sostanzialmente omogeneo. Si parla spesso, a questo proposito, di *classicismo carraccesco*. Con tale espressione si vuole alludere alla volontà dei tre artisti bolognesi di superare certe bizzarre estremizzazioni del Manierismo tardo-cinquecentesco per ricollegarsi direttamente al gusto classicheggiante dei grandi maestri del Rinascimento (si pensi ad esempio al Raffaello delle Stanze Vaticane) e al colorismo dei Veneti che, soprattutto con Paolo Veronese, avevano a loro volta già attinto al fantasioso repertorio della mitologia classica.

L'Accademia degli Incamminati, alla cui guida rimarrà, dopo il 1602, solo Ludovico, non esaurisce comunque il proprio compito nei due decenni durante i quali la animano i Carracci. Essa, infatti, costituirà il prototipo di numerose altre accademie consimili che, nel corso del Seicento, fioriranno un po' in tutt'Italia, al fine di promuovere lo studio e la diffusione non solo delle arti figurative ma anche della letteratura, della musica, della recitazione, della danza e di varie altre attività artistiche e culturali minori.

Agostino Carracci (1557-1602)

Agostino Carracci (Bologna, 1557-Parma, 1602) è il più colto dei tre e il suo contributo all'Accademia è di tipo soprattutto teorico. Tramite la storia dell'arte e la filosofia egli insegna ai suoi allievi il valore della classicità e della storia quali fonti primarie di ispirazione. Allo stesso tempo fa loro comprendere, attraverso un uso quasi scientifico del disegno, che ogni realizzazione pittorica deve essere preceduta da una profonda e rigorosa fase di studio durante la quale vengano presi in esame anche tutti i problemi connessi al significato che l'opera deve assumere e al messaggio che vuole diffondere. Secondo le già accennate direttive del Concilio di Trento, riprese con convinzione anche dall'arcivescovo di Bologna cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597), «le immagini penetreranno dentro di noi con molta più violenza che le parole» e proprio per questo occorre che ogni pittore abbia una cultura e una sensibilità tali da saper realizzare opere aventi un «effetto guidato[1] [...] a persuadere il popolo e a tirarlo[2] ad abbracciare alcune cose pertinenti alla religione».

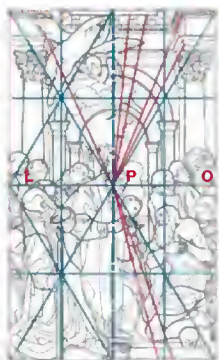
Ultima comunione di San Girolamo Nell'olio su tela con l'*Ultima comunione di San Girolamo* **Fig. 21.10**, ad esempio, la figura del vecchio Dottore della Chiesa presenta forti caratteristiche di drammaticità. Egli è inginocchiato sulla destra, in atto di ricevere, a mani giunte, con grande trasporto e devozione, l'ultima comunione **a**. Alla morte ormai prossima e al ricordo della lunga penitenza nel deserto, di fatto, allude il teschio ai suoi piedi, mentre il mantello vermiglio che solo parzialmente ne ricopre le nudità evidenzia, per contrasto, un corpo che, pur segnato dalla vecchiezza e dalle privazioni, mostra un'anatomia ancora possente. La scena, nel suo complesso, presenta un perfetto equilibrio compositivo, come sempre nei Carracci, con una prospettiva che individua il punto di fuga esattamente al centro del dipinto, in corrispondenza della testa del sacerdote con la pianeta turchina che sta somministrando il sacramento a San Girolamo **Fig. 21.11, P**. Lo sfondo è inquadrato da un'architettura classicheggiante, con colonne in granito sormontate da capitelli compositi **Fig. 21.10, b** e un doppio arcone centrale a tutto sesto. Al di là di quest'ultimo si apre uno squarcio di paesaggio naturale, inondato dalla luce del tramonto **d**, che rappresenta un altro rimando simbolico alla fine della vita terrena e un'evidente derivazione dalla scuola veneta del colore. I confratelli si stringono attorno all'anziano santo con varie attitudini riprese dal naturale, secondo quanto insegnava l'Accademia: chi riflettendo, chi scrivendo, chi semplicemente guardandolo con affetto pietoso. Due di essi (quello in primo piano che regge il lunghissimo cero e quello più arretrato, presso la colonna di sinistra) levano con stupore gli occhi al cielo **c**, in quanto sono gli unici ad accorgersi della presenza soprannaturale dei due angeli. Questi, che si librano in prospettiva avanzata sopra l'intero gruppo, occupano solamente il quarto superiore del dipinto, marcando al tempo stesso la distanza fra la dimensione umana e quella divina, ma anche l'affetto con cui i messaggeri celesti guardano all'umiltà e alla fede con le quali San Girolamo si appresta a raggiungerli.

Ludovico Carracci (1555-1619)

Ludovico Carracci (Bologna, 1555-1619) è probabilmente meno intellettuale del cugino e il suo contributo all'Accademia è soprattutto di tipo tecnico-pratico. In ciò gli era particolarmente d'aiuto la propria formazione eclettica che gli consentiva di attingere alle esperienze artistiche più varie e aggiornate. Egli aderisce con convinzione sincera alle indicazioni controriformiste e, conformemente a esse, i suoi personaggi sacri sono rappresentati sempre in modo da «spirare pietà, modestia, santità, devozione».

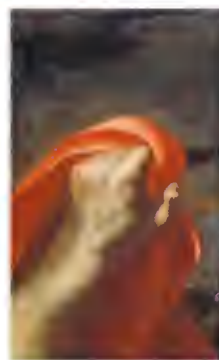
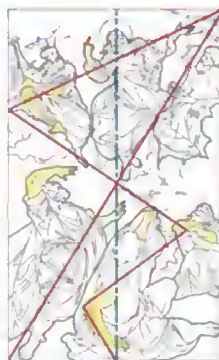
Trasfigurazione di Gesù Cristo Questo spirito è particolarmente evidente nella gigantesca tela con la *Trasfigurazione di Gesù Cristo*, dipinta per la chiesa bolognese di San Pietro Martire e oggi conservata alla Pinacoteca Nazionale di Bologna **Fig. 21.12**. In essa i personaggi e l'azione sono organizzati soprattutto attorno alla diagonale che congiunge il vertice a sinistra in basso (presso il piede di San Pie-

21.10 → ↓ ↘
Agostino Carracci, *Ultima comunione di San Girolamo*, ca 1592/1597. Olio su tela, 376×224 cm. Bologna, Pinacoteca Nazionale. Intero e particolari.

1. **guidato**: vòlto.
2. **tirarlo**: indurlo.

21.11 ←
Schema prospettico dell'*Ultima comunione di San Girolamo*.

21.12 ↗
Ludovico Carracci, *Trasfigurazione di Gesù Cristo*, ca 1593/1595. Olio su tela, 437×267 cm. Bologna, Pinacoteca Nazionale.

21.13 →
Schema compositivo della *Trasfigurazione di Gesù Cristo*.

21.14 →
Trasfigurazione di Gesù Cristo. Particolare della mano dell'apostolo al centro.

tro) con quello a destra in alto (oltre la testa del profeta Elia) e alla linea spezzata lungo la quale si orientano, in successione dall'alto in basso, il braccio teso di Cristo, la gamba flessa di Mosè (a sinistra, fra le nubi) e gli arti di Giovanni, a destra, in basso, e di Giacomo, al centro Fig. 21.13.

Il Salvatore, colto nell'atto di compiere un passo simbolico verso l'osservatore, indossa una candida veste e un panneggiatissimo mantello azzurro rigonfiati dal vento divino che lo sta innalzando al cielo. Egli ruota la testa dalla parte opposta del busto, mentre le mani (aperta la sinistra, con il pal-

mo rivolto in alto, e con l'indice destro egualmente puntato al cielo) alludono alla destinazione finale a fianco di Dio Padre. I tre apostoli in basso, sconvolti e quasi atterriti dall'evento, appaiono – come in una visione – illuminati dalla luce soprannaturale che squarcia improvvisamente la coltre compatta delle nubi.

Alla serena e composta maestà del Cristo, che allude già a una dimensione di pura e rarefatta spiritualità, si contrappone la concitazione dei sentimenti umani, ben rappresentata sia dal gesticolare degli apostoli Pietro e Giacomo **Fig. 21.14**, a sinistra e al centro, avvolti nei loro vivaci mantelli arancio e rosso, sia dallo stupore ispirato di Giovanni, inginocchiato a destra, più in lontananza.

L'atmosfera complessiva, di pacata monumentalità, rimanda ai modi della pittura manierista emiliana (e di Correggio prima di tutti), di cui Ludovico era un grande conoscitore. La postura di Cristo, inoltre, agile e maestosa nel contempo, pur se sicuramente memore dell'esempio raffaellesco del 1518-1520, diventa modello più volte ripreso, dagli stessi Carracci ma anche da altri loro seguaci e continuatori, per altre rappresentazioni di soggetto analogo.

Annibale Carracci (1560-1609)

Il più importante dei Carracci è *Annibale* (Bologna, 1560-Roma, 1609). La sua forte personalità e le sue grandi capacità pittoriche lo collocano subito al vertice dell'Accademia, alla quale si dedica con l'esempio più che con la teoria. E l'esempio è quello di un disegno di perfezione raffaellesca e di una tecnica pittorica estremamente colta e raffinata, maturata sui grandi modelli del Rinascimento fiorentino-romano, del colore veneto e della grazia correggesca. «Noi altri Dipintori habbiamo da parlare con le mani», affermava l'artista, volendo con ciò sottolineare l'importanza dell'atto pittorico, rivendicando ai pennelli e ai colori una capacità di comunicazione simile, se non superiore, a quella della parola stessa.

Il disegno Disegnatore instancabile › Ant. 177, Annibale si riallaccia direttamente alla grande tradizione rinascimentale fiorentina usando il tratto morbido, ma deciso, di chi non ha pentimenti. Dall'armoniosa fusione fra il vigore delle forme michelangiolesche e la serena classicità di quelle raffaellesche egli matura in breve uno stile così nuovo e personale da costituire un sicuro punto di riferimento anche per molti artisti della generazione successiva quali, ad esempio, il bolognese Guido Reni › par. 22.1.

Nel cartone con un *Rematore di spalle* del British Museum di Londra **Fig. 21.15**, uno dei numerosissimi studi preparatori per il ciclo romano di affreschi di Palazzo Farnese › oltre, appare chiaro l'intento carraccesco di ricercare attraverso il disegno anche quel «bello ideale» che il Manierismo aveva spesso finito per perdere completamente di vista. La postura del corpo in torsione, con la testa ruotata a destra e il braccio sinistro spostato indietro, mette in evidenza la possente muscolatura del personaggio, ispirata con evidenza a modelli michelangioleschi. Gli effetti di chiaroscuro sono ottenuti con un tratteggio a carboncino rado e veloce, lumeggiato qua e là con vari tocchi di gessetto, al fine di suggerire un senso di grande realismo e plasticità.

21.15 ↑↓
Annibale Carracci, *Rematore di spalle*, ca 1595/1596. Carboncino e gessetto su carta grigia, 44,3×45,9 cm. Londra, British Museum, inv. Oo,3.6. Intero e particolare.
M Disegni e stampe

21.16 ↗
Annibale Carracci, *Il mangiafagioli*, ca 1580/1581. Olio su tela, 57×68 cm. Roma, Galleria Colonna. Intero e particolare.

21.17 ↗
Schema prospettico del *Mangiafagioli*.

Il mangiafagioli Tra le esperienze pittoriche giovanili si colloca *Il mangiafagioli* **Fig. 21.16**, la cui attribuzione carraccesca è ormai definitivamente accolta. L'opera costituisce, insieme ad alcune altre, tra cui *La bottega del macellaio* **Fig. 21.18**, uno dei primi esempi di *scena di genere* dell'arte italiana. Con questa definizione ci si riferisce, come già per l'ultimo Jacopo Bassano, a un tipo di pittura – molto diffuso soprattutto in area fiamminga – i cui soggetti, attinti dalle piccole cose della vita quotidiana, appartengono a un "genere" ritenuto minore rispetto a quello, assai più cólto e significativo, delle rappresentazioni sacre, storiche o mitologiche.

Nella piccola tela, approssimativamente databile intorno al 1580/1581, l'artista bolognese raffigura un popolano nell'atto di divorare con avidità una scodella di fagioli. Sul tavolo sono disposti i poveri

oggetti della mensa contadina: da destra, una brocca in terraglia, un bicchiere di vino, un coltello, un piatto con una frittata, dei porri freschi, il pane; al centro, la scodella di fagioli. Se si ripensa alle sfarzose apparecchiature delle cene del Veronese, antecedenti di appena un decennio, sembra che appartengano già a un'altra epoca e, in ogni caso, a un altro gusto. Nella spoglia semplicità della scena, infatti, Annibale concentra la propria attenzione pittorica sul personaggio del mangiafagioli, il cui isolamento è accentuato anche da uno sfondo cupo, appena rischiarato dalla finestrella con l'inferriata che si intravede a sinistra. La linea d'orizzonte relativamente alta, con il punto di fuga spostato sulla destra **Fig. 21.17**, indicano una visione decentrata, che contraddice il perfetto parallelismo della tavola apparecchiata con il piano di proiezione, come se si stesse osservando la scena stando seduti a un altro tavolo dell'osteria.

L'uomo è colto nell'attimo in cui porta alla bocca una cucchiaiata di fagioli con tanta concitata voracità da far sgocciolare nella scodella parte della broda. Il cappellaccio piumato calcato in capo, gli occhi fissi e sospettosi, la bocca spalancata, la mano sinistra che ghermisce una bozzetta sbocconcellata di pane, quasi a sottolinearne avidamente l'appartenenza, sono altrettanti particolari che rimandano a un realismo crudo ed evocatore di miseria. Lo studio del "naturale", primo obiettivo dell'Accademia carraccesca, è qui evidenziato da un disegno incisivo quanto disadorno, in netta opposizione con quello, curatissimo, della tradizione tardo-manierista. Analogamente anche i colori appaiono spenti e terrosi, il che contribuisce ad accrescere quel senso di dimessa quotidianità che, anche nei secoli successivi, si caratterizzerà come uno dei principali motivi conduttori della pittura di genere.

21.18 ↑
Annibale Carracci,
La bottega del macellaio,
ca 1580/1581. Olio su tela,
59,7×71 cm. Fort Worth
(Texas), Kimbell Art Museum.

21.19 ↑
Annibale Carracci, Volta della Galleria di Palazzo Farnese, 1597-1600. Affresco, ca 600×1800 cm. Roma, Palazzo Farnese.

21.20 ↖
Annibale Carracci, *Ulisse che riceve la coppa da Circe*, ca 1596/1597. Affresco. Roma, Palazzo Farnese, Camerino di Odoardo Farnese.

Galleria di Palazzo Farnese Nonostante le stimolanti esperienze dell'Accademia e la fama raggiunta insieme al fratello Agostino, l'ambiente emiliano risulta ben presto troppo angusto per Annibale che, dopo il 1595, si trasferisce definitivamente a Roma. Nella capitale egli affina la propria conoscenza dell'arte classica e, soprattutto, studia da vicino i grandi cicli vaticani di Michelangelo e Raffaello.

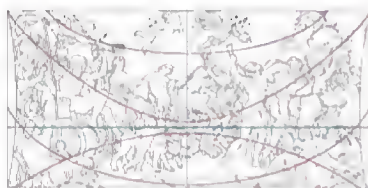
Su incarico del cardinale Odoardo Farnese (1573-1626), giovane e raffinato discendente di una delle più ricche e potenti famiglie romane, l'artista affrescò – intorno al 1595 / 1596 – la volta e le lunette del *Camerino* del palazzo di famiglia, dove l'alto prelato aveva il proprio studio privato **Fig. 21.20**. Questa fu la necessaria premessa alla grandiosa esecuzione degli affreschi per la *Galleria di Palazzo Farnese* (1597-1600), senza dubbio il ciclo pittorico più impegnativo dell'intera carriera artistica di Annibale. Si tratta di una complessa figurazione a carattere mitologico, verosimilmente ispirata dallo stesso cardinale Odoardo. Essa aveva per soggetto principale gli *Amori degli dei*, uno dei temi più trattati tra Quattro e Cinquecento in quanto consentiva agli artisti di liberare tutto il proprio estro creativo.

Sulla volta a botte della Galleria, Annibale crea l'illusione di nove dipinti appesi, con le loro sontuose cornici dorate, come a raffigurare una sorta di sfarzosa pinacoteca **Fig. 21.19**. Dietro di essi egli rappresenta una finta struttura architettonica prospetticamente aperta sul cielo. Questa appare a sua volta incorniciata e sorretta da statue e medaglioni che, pur essendo solamente dipinti, assumono un rilievo talmente efficace da ricordare molto da vicino le spettacolari soluzioni ideate dal Correggio nelle sue cupole parmensi. L'illusione complessiva che si viene a creare è così realistica e suggestiva da aver rappresentato uno dei principali punti di riferimento per tutta la successiva pittura barocca.

Al centro della volta spicca, per dimensioni e importanza, il grande affresco del *Trionfo di Bacco e Arianna* **Fig. 21.21**. In esso è raffigurato il festoso corteo nuziale di Bacco e Arianna nel quale il Carracci fa sfoggio di tutta la propria erudizione mitologica. I due personaggi principali, infatti, avanzano su due carri trainati rispettivamente da un paio di tigri (quello dorato di Bacco) e da due bianchi arieti (quello argenteo di Arianna). Essi sono contornati da una moltitudine danzante di satiri e di mènadi che, secondo la tradizione, danzano al ritmo di tamburelli, piatti e corni. Su un asino in testa alla carovana appare anche il vecchio Silèno, il satiro precettore del giovane Bacco, assai celebre per la sua saggezza non meno che per la straordinaria bruttezza. Intor-

■ **Arianna** Figlia di Pasifae e di Minosse, il mitico re di Creta, fu trovata da Dioniso (Bacco) sull'isola di Nasso, ove era stata precedentemente abbandonata da Teseo, l'eroe ateniese che aveva sconfitto il Minotauro.

21.21 ↑
Annibale Carracci, *Trionfo di Bacco e Arianna*. Roma, Palazzo Farnese. Particolare della volta della Galleria.

21.22 ↓
Schema grafico delle disposizioni dei personaggi, degli allineamenti e delle simmetrie nel *Trionfo di Bacco e Arianna*.

no, infine, è tutto un festoso svolazzare di putti e amorini variamente affaccendati, simbolo di grazia e spensieratezza.

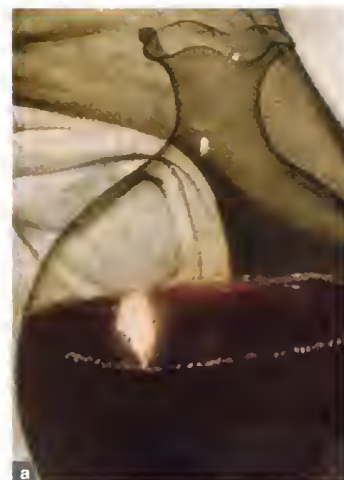
Nel grande ciclo di affreschi di Palazzo Farnese Annibale Carracci riesce a far convivere sia l'equilibrata compostezza di una raffigurazione classica (nel *Trionfo di Bacco e Arianna*, ad esempio, i personaggi di destra e quelli di sinistra si corrispondono per numero, allineamento e composizione **Fig. 21.22**), sia il gusto tutto barocco per le prospettive fantastiche, evocatrici di suggestioni ottiche (i finti quadri appesi) e di spazi illusori (il soffitto aperto sul cielo). Il rigido classicismo compositivo viene in parte contraddetto o comunque mitigato dal modo in cui sono realizzati i vari personaggi. I gesti e gli atteggiamenti degli dei e degli eroi mitologici, infatti, vengono rivisitati attraverso la sensibilità di un artista che alla bellezza ideale preferisce quella, più movimentata e sensuale, di corpi ritratti dal vero. Neanche l'attenzione realistica, però, riesce ad avere il completo sopravvento, in quanto lo studio preliminare è così severo da togliere qualsiasi senso di spontaneità. D'altra parte per portare a termine l'intero ciclo vennero complessivamente eseguiti quasi mille tra bozzetti, cartoni e altri disegni preparatori, nella realizzazione dei quali Annibale fu spesso aiutato anche dal fratello Agostino **Fig. 21.23**.

È proprio in questo supremo equilibrio che sta la grandezza di Annibale Carracci, ultimo grande testimone della pittura classicista e primo, fondamentale punto di riferimento di quella barocca.

21.23 ↑↓
Agostino Carracci, *Aurora rapisce Cefiso con il suo carro*, ca 1597/1600. Carboncino e gessetto acquerellati su carta, 202,5×398,8 cm. Londra, National Gallery. Intero e particolare.

M Disegni e stampe

21.24 ↑
Caravaggio, *Bacco*, ca 1596/1597. Olio su tela, 95×85 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi.

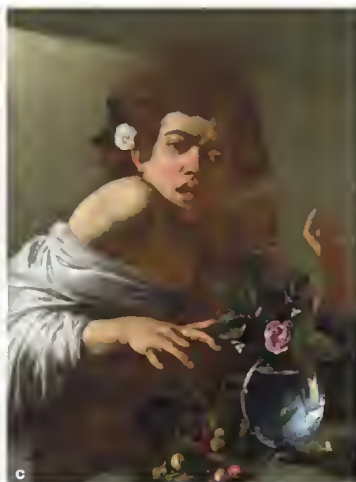
21.25 ↗→
Bacco. Particolari.

21.3

Caravaggio (1571-1610)

La luce che fruga nella realtà

Michelangelo Merisi da Caravaggio nasce a Milano nel 1571 da una famiglia originaria appunto di Caravaggio, un piccolo centro agricolo della Bassa Bergamasca. La prima formazione del giovane Merisi è legata soprattutto all'ambiente lombardo, ma, pur in assenza di notizie biografiche certe, è ipotizzabile che egli sia venuto in contatto anche con il colorismo veneto, al quale è in parte debitore di quella sua particolare sensibilità per le luci e le ombre che, come si vedrà, diventerà uno dei temi inconfondibili della sua pittura › Ant. 178.

Uomo violento e irrequieto, fin dal 1592 si trasferisce a Roma, dove entra in contatto, fra gli altri, con il Cavalier d'Arpino (1568-1640), presso la cui bottega lavora per qualche tempo distinguendosi subito per la straordinaria bravura nel dipingere «nature morte», vale a dire composizioni con soggetti inanimati (generalmente fiori e frutta) e «scene di genere». Nel 1595, infine, la vita dell'artista sembra assestarsi. Grazie al suo straordinario talento, infatti, egli entra nelle grazie del cardinale Francesco Maria Del Monte (1549-1626/1627), ambasciatore del granduca di Toscana a Roma, uomo di vasta cultura e raffinato collezionista d'arte.

A causa del suo carattere fiero e ribelle, però, egli è continuamente coinvolto in risse e loschi affari, tanto che nel 1606, al termine d'un litigio più violento degli altri, arriva addirittura a uccidere uno degli avversari, rimanendone a sua volta ferito. Da allora, dopo la condanna a morte in contumacia, inizia la

sua avventurosa e tragica fuga da Roma che inizialmente lo porta a Napoli (1606-1607) e poi subito a Malta (1607), dove lavora per i Cavalieri dell'Ordine e da dove nuovamente fugge, l'anno successivo, nascondendosi a Siracusa e in varie altre città della Sicilia. Nel 1609 è ancora a Napoli, ove è ferito in un ulteriore agguato, e infine a Porto Ercole, nella Maremma grossetana, dove nel 1610 muore, solo e disperato, stroncato dalla malaria e dagli strapazzi.

21.26 ↖↑↗↓
Caravaggio, Ritratti di adolescenti abbigliati all'antica.

a. *Bacchino malato*, ca 1593/1594. Olio su tela, 67×53 cm. Roma, Galleria Borghese.
b. *Ragazzo con canestra di frutta*, ca 1593/1594. Olio su tela, 70×67 cm. Roma, Galleria Borghese.
c. *Ragazzo morso da un ramarro*, ca 1594/1595. Olio su tela, 66×49,5 cm. Londra, National Gallery. Intero e particolare.

Bacco Le nuove e personalissime finalità espressive di Caravaggio appaiono già perfettamente evidenti e definite fin dal giovanile *Bacco* degli Uffizi **Fig. 21.24**. Il dipinto risale, con ogni probabilità, agli anni intorno al 1596/1597, al termine di una fase nella quale l'artista aveva già realizzato vari altri ritratti di adolescenti abbigliati all'antica con l'aggiunta di suggestive nature morte, come nel caso del cosiddetto *Bacchino malato* **Fig. 21.26, a**, del *Ragazzo con canestra di frutta* **b** o del *Ragazzo morso da un ramarro* **c**, tutti dipinti fra il 1593 e il 1595.

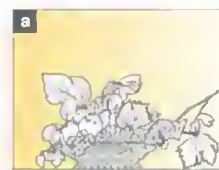
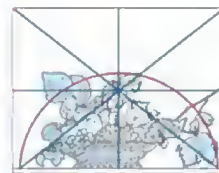
Il giovinetto, adagiato su una sorta di improvvisato triclinio realizzato con un semplice materasso arrotolato, è parzialmente avvolto in un lenzuolo, a imitazione – forse anche ironica – di un'antica veste romana. Il travestimento comprende anche una ghirlanda di tralci di vite che cingono a mo' di corona la testa dai neri capelli ricciuti. Il volto, ruotato di tre quarti e lievemente inclinato in avanti, è percorso da un leggero rossore, che ne rende l'espressione ancora più enigmatica e trasognata. Tra l'indice e il pollice sinistri il giovane Bacco – probabilmente un garzone di bottega – regge con delicatezza un'esile coppa di vetro **Fig. 21.25, c**, colma quasi fino all'orlo del vino rosso versato dalla panciuta bottiglia appoggiata sul tavolo **a**. La natura morta in primo piano anticipa i modi e i temi della *Canestra di frutta* › oltre, ivi compresi i frutti marci e le foglie secche **b**, simbolo ricorrente del tempo che tutto corrompe e dissolve. L'atmosfera del dipinto, forse commissionato dal cardinal Francesco Maria Del Monte, che aveva ospitato a lungo Caravaggio nel suo palazzo romano, è nel complesso fosca, cosicché il gioco del travestimento finisce per diventare una sorta di rappresentazione mistica, dove il giovinetto può anche essere interpretato in un'ottica cristiana controriformista. In questo caso, infatti, egli alluderebbe allo stesso Salvatore, e la melagrana spaccata, la coppa del vino, la cintura nera e il drappo, egualmente nero, che appare a destra della fruttiera, rimanderebbero ad altrettanti, chiari simboli della Passione di Cristo. La sensibilità pittorica di Caravaggio, anche quando tocca temi di ispirazione mitologica e mistica, appare in aperta contrapposizione con quella dei Carracci, che dello studio dei modelli classici e rinascimentali avevano fatto il proprio punto di forza. Entrambe le interpretazioni sono comunque coerenti con l'ideologia e il gusto seicenteschi tendenti a ristabilire – ciascuno con la propria sensibilità – il primato della realtà su quello della ricercatezza tardo-manierista.

Canestra di frutta Fra i molti dipinti che il cardinal Del Monte commissiona a Caravaggio, particolare rilievo assume anche la *Canestra di frutta*, oggi

■ **Cavalier d'Arpino** *Giuseppe Cesari* nacque ad Arpino, in provincia di Frosinone, nel 1568, da cui il soprannome di *Cavalier d'Arpino*, con il quale diventò uno dei pittori più affermati e alla moda tra l'aristocrazia del tempo. La sua rinomata bottega fu frequentata anche dal giovane Caravaggio, che vi apprese il gusto per la natura morta. Lavorò molto soprattutto a Napoli, a Frascati e a Roma, dove morì nel 1640.

■ **Contumacia** Dal latino *còntumax*, ostinato. Condizione di un imputato che si sottrae al giudizio o alla condanna.

■ **Cavalieri dell'Ordine di Malta** Il *Sovrano Militare Ordine Gerosolimitàno di Malta* è un ordine cavalleresco inizialmente chiamato *Ordine di San Giovanni di Gerusalemme* o *degli Ospedalieri*. L'Ordine, laico, fu fondato a Gerusalemme intorno all'XI secolo, quando alcuni mercanti amalfitani vi costruirono un primo ospizio-ospedale con finalità benefiche. L'Ordine assunse caratteristiche militari al tempo delle crociate e dal 1530 al 1798 ebbe la propria sede principale nell'isola di Malta.

21.27 ←↓
Caravaggio, *Canestra di frutta*, ca 1595/1596. Olio su tela, 31×47 cm. Milano, Pinacoteca Ambrosiana. Intero e particolare.

alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano **Fig. 21.27**. Si tratta di un olio su tela di piccole dimensioni realizzato intorno al 1595/1596 e acquistato dal cardinale di Milano Federico Borromeo, nella cui collezione privata è inventariato fin dal 1607. Il soggetto, una natura morta con una semplice canestra di frutta in vimini intrecciato, non rappresenta che un pretesto mediante il quale Caravaggio si pone in condizione di osservare minuziosamente la realtà, indagandone «dal naturale» ogni aspetto con attenzione e meticolosità straordinarie.

Nonostante l'apparente e disadorna semplicità dell'insieme, la composizione è studiatissima in ogni sua parte. Il cesto, infatti, viene rappresentato secondo una visione perfettamente frontale e occupa un ideale semicerchio avente per diametro il lato inferiore del dipinto stesso **Fig. 21.28**.

Tale scelta, tutt'altro che casuale, avrebbe messo in crisi qualsiasi pittore, in quanto rendeva assai più difficile la rappresentazione della profondità prospettica. Caravaggio, invece, risolve il problema in modo semplice e raffinatissimo. Per prima cosa, infatti, fa sporgere leggermente la base della canestra al di qua del piano sul quale è appoggiata – e sul cui bordo proietta la propria ombra – quasi per avvicinarla di più all'osservatore. In secondo luogo, poi, egli allontana la percezione dello sfondo, di colore neutro, inondandolo di una luce calda e diffusa **Fig. 21.29, a**, quasi si trattasse a sua volta di un fondale dipinto sul quale far risaltare i toni freddi delle foglie e di parte della frutta in primo piano **b**.

Particolare attenzione, infine, viene riservata ai vari elementi che costituiscono la natura morta. Alcune foglie di vite appaiono accartocciate: indizio evidente della loro non perfetta freschezza. Le foglie della pesca sono a loro volta forate e sbocconcellate: segno che la grandine o qualche parassita le hanno precedentemente rovinate. Anche la mela al centro della composizione appare intaccata, mentre le foglie della cotógna sono maculate e nei

21.28 ↗
Schema compositivo della *Canestra di frutta*.

21.29 ↗
Schema dei colori prevalenti nella *Canestra di frutta*.

a. Sfondo di tonalità calda
b. Tonalità fredde

■ **Cotogna** Varietà di mela piuttosto grossa dalla buccia giallo pallido e dalla polpa dura e aspra, usata preferibilmente cotta e nella preparazione di marmellate.

grappoli d'uva alcuni acini risultano schiacciati o mancanti. Questo preciso desiderio di rappresentare una realtà oggettiva, priva di qualsiasi correzione e abbellimento artificiali, costituisce una delle caratteristiche più originali dell'arte caravaggesca, anche perché diventa la metafora del suo modo di osservare la realtà umana, sempre dominata dalla bruttura e dall'incombere della morte. E forse è proprio questo suo atteggiamento sobrio e disincantato ad aver tanto affascinato il cardinal Borromeo, che pure esprimeva un giudizio assai severo sul Merisi, annotando che «era di sozzi costumi[1], et andava sempre mai[2] co' panni stracciati, e lordi a maraviglia[3]». Rispetto ai grandi maestri fiorentini del Quattrocento, che avevano sempre cercato di rappresentare la natura in modo mimetico, al fine di comprenderne a fondo le leggi che ne regolavano il funzionamento, Caravaggio si accosta a essa più per contemplarla che per indagarla, essendo per formazione e temperamento più attratto dalla spontaneità delle emozioni che dalla razionalità delle riflessioni. A chi gli rimproverava lo scarso studio dei classici, del resto, egli rispondeva sprezzante, «accennando ad una moltitudine di huomini, [...] che la natura l'haveva[4] a sufficienza provveduto[5] di maestri», volendo con ciò esprimere la propria assoluta adesione al ritratto dal vero e la propria insofferenza per qualsiasi regola accademica.

21.30 ↑↗
Caravaggio, *Testa di Medusa*, ca 1597/1598. Olio su tela riportata su tavola di pioppo, 60×55 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi. Intero e particolari.

21.31 ↓
Gian Lorenzo Bernini, *Busto di Medusa*, ca 1644/1648. Marmo bianco di Carrara, altezza (senza piedistallo) ca 50 cm. Roma, Musei Capitolini.

1. **di sozzi costumi**: immorale.
2. **sempre mai**: in ogni occasione.
3. **lordi a maraviglia**: incredibilmente sudici.
4. **haveva**: aveva.
5. **provveduto**: fornito.

Testa di Medusa Sempre su commissione del cardinal Del Monte, che ne farà poi dono a Ferdinando I de' Medici, Caravaggio dipinge anche l'inquietante *Testa di Medusa* Fig. 21.30 . Si tratta di un olio su tela a sua volta incollato sopra uno scudo di legno di forma leggermente convessa. Esso rappresenta con sconvolgente realismo la testa mozzata e sanguinante della gorgone Medusa, con l'intrico di serpenti aggrovigliati. L'espressione della mostruosa creatura, colta nell'istante preciso in cui la testa le viene recisa, con il sangue che le sgorga copioso dal collo, è di pauroso sgomento. La bocca, infatti, è spalancata, forse nell'ultimo grido di angoscioso stupore, e gli occhi roteano atterriti, come se potessero ancora conservare per un attimo il palpito della vita. Mai fino ad allora un ritratto era stato così crudo e impietoso.

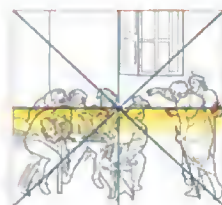
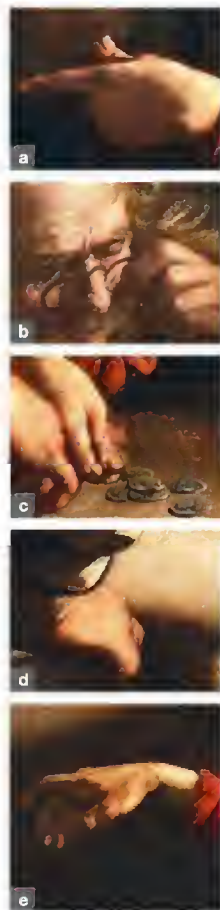
Il tema mitologico di Medusa, del resto, aveva sempre esercitato una grande attrazione per molti artisti. Lo si era già visto con Benvenuto Cellini, ad esempio, e lo si rincontrerà, qualche decennio più tardi, anche con Gian Lorenzo Bernini › par. 21.6, che però la rappresenta nel momento in cui la Gorgone si accorge, con incredulo stupore, che per maledizione divina i suoi lunghi e bellissimi capelli si stanno tramutando in serpenti Fig. 21.31 .

Cappella Contarelli Grazie alla probabile intermediazione del cardinal Del Monte, intorno al 1599 Caravaggio ottiene l'incarico per la decorazione della *Cappella Contarelli*, all'interno della chiesa romana di San Luigi dei Francesi. Caravaggio realizza tre tele, la *Vocazione di San Matteo* › oltre sulla parete di sinistra, il *San Matteo e l'angelo* › oltre sulla parete centrale e il *Martirio di San Matteo* Fig. 21.32 sulla parete di destra.

Vocazione di San Matteo Nella *Vocazione di San Matteo* (ca 1599/1600) l'artista precisa e approfondisce ulteriormente le sue principali tematiche figurative Fig. 21.33 . Il dipinto raffigura il momento in cui, secondo la tradizione evangelica, Gesù sce-

glie il *pubblicano* Matteo, cioè colui che riscuoteva le tasse dovute a Roma, quale suo apostolo (*Matteo*, 9, 9; *Marco*, 2, 14; *Luca*, 5, 27-28).

La scena è ambientata in un locale oscuro e disadorno. All'estrema destra della tela vi sono Cristo, che – appena entrato – tende risolutamente il braccio destro in direzione del futuro apostolo, e San Pietro, ritratto quasi di spalle, che lo accompagna. Questi, che le indagini radiografiche hanno stabilito essere stato aggiunto in un secondo tempo, ribadisce il gesto del maestro indicando a sua volta il prescelto con la mano destra. Matteo, seduto al tavolo insieme a quattro compari, è colto nel momento in cui, stupito dall'inaspettato invito, reagisce con un gesto molto naturale e istintivo, accennando interrogativamente a se stesso con l'indice della mano sinistra **a**, come per sincerarsi che il Signore stia rivolgendosi proprio a lui.

Dei cinque personaggi al tavolo, tutti significativamente allineati lungo la mediana della tela **Fig. 21.34**, solo Matteo e i due giovani di destra si accorgono della presenza di Cristo, verso il quale ruotano le teste incrociando un complesso gioco di sguardi. Il vecchio in piedi con gli occhiali **Fig. 21.33, b** e l'altro giovane a capotavola, invece, sono troppo intenti a contare i propri denari **c** per rendersi conto di ciò che sta succedendo. La sim-

21.32 ←
Caravaggio, *Martirio di San Matteo*, ca 1599/1600. Olio su tela, 323×343 cm. Roma, Chiesa di San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli.

21.33 ↖↑
Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*, ca 1599/1600. Olio su tela, 322×340 cm. Roma, Chiesa di San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli. Intero e particolari.

21.34 ↑
Schema geometrico compositivo della *Vocazione di San Matteo*.

bologia caravaggesca appare chiarissima: la chiamata di Dio è sempre rivolta a tutti gli uomini di tutti i tempi, ma ciascuno è libero, secondo la propria coscienza, di aderirvi o di respingerla decidendo quindi anche della propria salvezza o della propria dannazione.

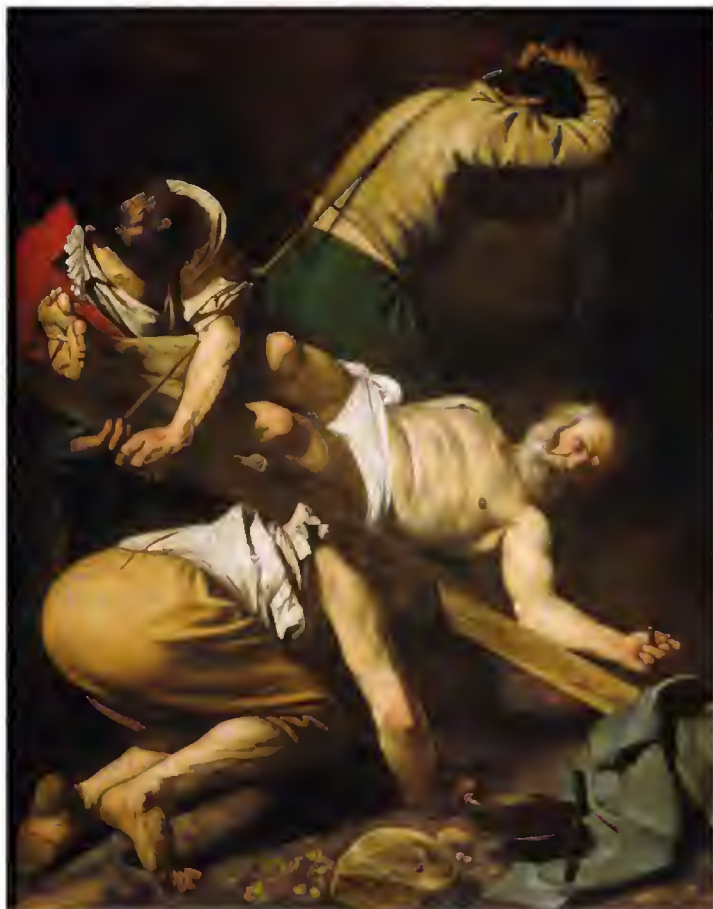
Al di là delle simbologie e dei significati religiosi la vera protagonista della tela è comunque la luce. Caravaggio, infatti, la immagina provenire da una porta che dà sull'esterno; la stessa attraverso la quale sono verosimilmente appena entrati Cristo e Pietro, ma che corrisponde anche a quella naturalmente proveniente dalla finestra centinata posta sopra l'altare della Cappella Contarelli. Si tratta di una luce giallastra che squarcia la penombra del locale mettendone impietosamente in evidenza la povertà e lo squallore, simili a quelli delle taverne romane alle quali l'artista si era senza dubbio ispirato. Grazie a essa le figure assumono volume e risalto, staccandosi dalla penombra e modellandosi in tutto il realismo dei loro particolari **d**.

Nello stesso tempo, però, quella luce assume anche una funzione simbolica, in quanto si irradia dalle spalle di Cristo che con il suo braccio teso **e** sembra indirizzarla sugli altri personaggi, che a loro volta ne risultano rischiarati e quasi accesi. Si tratta quindi di una luce ideale, la luce della grazia divina che, come in un lampo, congela la posizione e le espressioni di ciascuno, collocandole in uno spazio astratto e senza tempo.

Il realismo del Caravaggio è qui evidente non solo nella definizione dei vari caratteri, ma anche nelle posture e negli abiti dei personaggi, trattati sempre con meticolosa verosimiglianza. La rappresentazione, nel suo complesso, non presenta alcun esplicito riferimento sacro. Essa, infatti, ha più le caratteristiche di una scena di genere, piuttosto che quelle di un evento religioso. Anche l'aureola sospesa sul capo di Cristo, unico indizio della sua natura divina, è appena percepibile ed è stata dipinta successivamente, per compiacere una committenza insoddisfatta dal carattere troppo "laico" del dipinto. Ma l'incontro con la divinità, secondo Caravaggio, può evidentemente avvenire anche nei cuori di coloro che, allo sguardo superficiale degli uomini, ne apparirebbero meno degni.

San Matteo e l'angelo Nel 1602 viene richiesto a Caravaggio, ormai già ritenuto da tutti «egregius in Urbe pictor» (eccellente pittore a Roma), di ultimare la decorazione della Cappella Contarelli completando l'illustrazione della vita dell'evangelista Matteo con la realizzazione della pala d'altare raffigurante *San Matteo e l'angelo* **Fig. 21.35**. L'attuale tela fu però preceduta da un altro dipinto, che i chierici di San Luigi dei Francesi rifiutarono in quanto il santo, essendo stato raffigurato con i piedi sporchi e le gambe scoperte e accavallate «non aveva decoro né aspetto di Santo» **Fig. 21.36**. Quest'opera, nella quale l'anziano Matteo veniva aiutato nello scrivere il suo Vangelo da un angelo con fattezze di fanciullo che sembrava guidargli fisicamente la mano, è andata perduta in occasione dei bombardamenti alleati di Berlino nel 1945.

21.35 ↑
Caravaggio, *San Matteo e l'angelo*, 1602. Olio su tela, 296,5×195 cm. Roma, Chiesa di San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli.

21.36 →
Caravaggio, *San Matteo e l'angelo*, 1602. Olio su tela, 223×183 cm. Già a Berlino, Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums (distrutto nel 1945).

La nuova pala, commissionata nello stesso 1602 dal banchiere e collezionista genovese Vincenzo Giustiniani, riprende il medesimo soggetto, nobilitandone però la narrazione. Qui il vecchio San Matteo indossa un abito all'antica, giocato sulle calde tonalità del rosso e dell'arancio, ed è colto nel momento in cui, iniziando a scrivere il proprio Vangelo, si volge con un misto di rispetto e titubanza verso l'angelo, questa volta librato in aria, che gli sta enumerando le 42 generazioni degli antenati di Gesù – con cui inizia appunto il suo Vangelo (Matteo, 1, 1-17) – mediante degli espliciti e umanissimi gesti delle mani.

La prospettiva sghemba del tavolo, così come la rotazione del libro, che in parte fuoriesce dal piano, e la precaria posizione dello sgabello, quasi in bilico, sul quale il santo poggia il ginocchio sinistro, animano il dipinto di una vitalità intensa e palpitante, come se l'azione potesse fuoriuscire dallo spazio pittorico per proiettarsi in avanti e verso il basso, in quello reale dell'osservatore.

La sfera divina, però, questa volta resta distinta da quella umana e il candido panneggio della veste angelica sottolinea con tangibile vigore questa diversità. L'intenso gioco di sguardi, infine, riconduce la narrazione al suo significato simbolico, rimandando nel contempo a una sorta di grandiosa rappresentazione teatrale, sul buio sfondo di un palcoscenico vuoto, che il taglio dal sotto in su ulteriormente sottolinea e valorizza.

21.37 ↑
Caravaggio, *Crocifissione di San Pietro*, 1600-1601. Olio su tela, 230×175 cm. Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi.

21.38 ↗
Crocifissione di San Pietro. Particolari.

21.39 ↓
Schema compositivo e delle posture della *Crocifissione di San Pietro*.

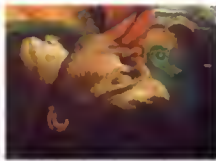
Cappella Cerasi Lo stupore e l'apprezzamento suscitato dalla nuova decorazione della Cappella Contarelli inducono monsignor Tiberio Cerasi, tesoriere di papa Clemente VIII, a commissionare a Caravaggio anche due grandi tele per la propria cappella, all'interno della chiesa romana di Santa Maria del Popolo, dove Annibale Carracci avrebbe dipinto una sua pala d'altare e affrescato la volta. Fra il 1600 e il 1601 Caravaggio mette dunque mano alla *Crocifissione di San Pietro* Fig. 21.37 e alla *Conversione di San Paolo* Fig. 21.40, due tele gemelle a tutt'oggi ancora conservate rispettivamente nelle pareti di sinistra e di destra della Cappella Cerasi.

Crocifissione di San Pietro La *Crocifissione* Fig. 21.37 rappresenta il drammatico momento in cui, dopo che – secondo la tradizione – San Pietro ebbe dichiarato di non sentirsi degno di essere condannato allo stesso supplizio di Gesù, venne egualmente crocifisso, ma a testa in giù. Caravaggio, sicuramente memore dell'affresco michelangiolesco di analogo soggetto nella Cappella Paolina del Palazzo Apostolico Fig. 21.41, ambienta la scena in un'atmosfera cupa e drammatica, cogliendo il momento in cui i tre carnefici stanno lavorando per innalzare la croce. Quello in ginocchio è orientato lungo la diagonale del dipinto e, puntando i piedi al suolo, fa forza con la spalla sinistra per sorreggere il massiccio legno, ulteriormente appesantito dal corpo di San Pietro, che vi è inchiodato sopra Fig. 21.39. Il secondo aguzzino, visto frontalmente, con la testa ruotata di tre quarti verso il santo martire, sorregge a sua volta il fusto verticale della croce cingendolo con entrambe le braccia Fig. 21.38, a. Il terzo personaggio, infine, prospetticamente più arretrato, tira con forza la fune, orientata anch'essa in direzione pressoché parallela alla diagonale della tela, al fine di incrementare ulteriormente la sensazione dello sforzo compiuto.

La figura grandiosa del vecchio Pietro, l'unica in piena luce, tenta drammaticamente di raddrizzarsi, per contrastare il rovesciamento, secondo un istinto che Caravaggio ha sicuramente studiato dal vero, facendo posare in quella scomoda posizione qualche suo garzone di bottega. Il possente torso, di fattura michelangiolesca, è significativamente inclinato in direzione opposta a quella dei carnefici, creando in tal modo una discontinuità compositiva immediatamente percepibile dall'osservatore. Questo, infatti, rimane impressionato dalla forte espressività del volto di Pietro, che riflette tutta la grandiosità del personaggio e degli ideali da cui è animato.

In questa ambientazione, così povera e nuda da essere stata comunque ritenuta quasi blasfema, la luce gioca ancora una volta il ruolo della protagonista principale. Essa proviene dall'alto, a sinistra, e con grande effetto scenografico modella i corpi dei personaggi sottraendoli con diverse modulazioni alle tenebre dello sfondo b.

21.40 ↖↓
Caravaggio, *Conversione di San Paolo*, 1600-1601. Olio su tela, 230×175 cm. Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi. Intero e particolare.

21.41 ↗
Michelangelo, *Crocifissione di San Pietro*, 1546-1550. Affresco, 625×662 cm. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Cappella Paolina.

■ **Carmelitani Scalzi** Ordine religioso approvato nel 1593 da papa Clemente VIII. Deriva dall'*Ordine dei Carmelitani* (o *della Vergine Maria del monte Carmelo*), fondato dal prete crociato Bertoldo di Calabria (seconda metà del XII secolo) che costruì un primo eremitaggio sul monte Carmelo, in Palestina, ricevendo nel 1226 l'approvazione di papa Onorio III.

Morte della Vergine L'ultimo dipinto romano di Caravaggio, «tenuta[1] delle meglio[2] opere che habbi[3] fatto» è la *Morte della Vergine*, una grande tela ora conservata al museo parigino del Louvre Fig. 21.42. L'opera, commissionatagli da Laerzio Cherubini, potente avvocato della curia romana, per la propria cappella funeraria nella Chiesa di Santa Maria della Scala dei Carmelitani Scalzi, fu da questi rifiutata perché ritenuta irrispettosa della figura della Vergine. Le incomprensioni con la committenza non

■ 1. **tenuta**: ritenuta.
2. **meglio**: migliori.
3. **habbi**: abbia.

21.42 ←
Caravaggio, *Morte della Vergine*, 1601-1606. Olio su tela, 369×245 cm. Parigi, Museo del Louvre.

21.43 ↓
Morte della Vergine. Particolari.

costituiscono del resto una novità per Caravaggio, i cui personaggi sono sempre così crudamente realistici e fuori dagli schemi iconografici tradizionali da essere spesso ritenuti, dai suoi stessi contemporanei, indegni di una rappresentazione sacra.

La scena, una delle più drammatiche ed efficaci della produzione caravaggesca, raffigura la Madonna subito dopo la morte, mentre la Maddalena e gli Apostoli – miracolosamente riunitisi, secondo i Vangeli apocrifi, da ogni parte del mondo – le si stringono intorno piangendone disperati la scomparsa. Il particolare che scandalizzò i contemporanei fu proprio la figura della Vergine, a modello della quale sembra che l'artista abbia utilizzato il volto di Anna Bianchini, una nota cortigiana romana, se non addirittura il cadavere di un'altra giovane prostituta affogata nel Tevere. Il corpo di Maria, adagiato diagonalmente su una semplice panca di legno, appare pallido e già irrigidito dalla morte, lontanissimo dall'iconografia ricorrente della *Dormitio Virginis*, che l'avrebbe voluta semplicemente addormentata. Il ventre innaturalmente gonfio (comune ai morti per annegamento) assume qui anche il significato simbolico di perenne scrigno di grazia divina, allo stesso modo di come la giovinezza della Vergine – che in realtà è morta in età assai più tarda – sta forse a rappresentare la volontà di rinnovamento espressa dai settori più avanzati del clero controriformista.

21.44 ↓
Schema compositivo della *Morte della Vergine*.

Al di fuori di qualsiasi simbologia, comunque, la solenne e dolorosa figura di Maria colloca il dramma della sua morte in una dimensione quotidiana e umanissima. La giovane Maddalena, che singhiozza in primo piano su una sedia **Fig. 21.43, a**, così come gli Apostoli, ciascuno dei quali è colto nell'espressione più genuina del proprio dolore **b**, non hanno nulla di diverso da coloro che, uomini e donne, sono ogni giorno provati dalla morte di una persona cara. In questa visione del dolore Caravaggio, nonostante tutte le sregolatezze della propria vita, dimostra una profondissima religiosità. Egli, infatti, non ha la presunzione di elevare l'uomo a

Dio ma, piuttosto, cerca di portare Dio fra gli uomini, secondo la lezione evangelica per la quale «gli ultimi saranno i primi e coloro che si umiliano saranno innalzati».

L'ambientazione del dipinto appare, come di consueto, estremamente spoglia. Sul cadavere di Maria, la cui bellezza non è comunque stata ancora intaccata dalla morte, pende un pesante drappo scarlatto, panneggiato come un tendaggio teatrale, che, insieme al bacile di rame ai suoi piedi, rappresenta l'unico riferimento di arredo.

A fronte di una visione prospettica centrale, con la linea d'orizzonte posta perfettamente al centro del dipinto **Fig. 21.44**, la composizione risulta comunque asimmetrica, organizzata lungo le linee ideali che passano zigzagando dalle gambe della Maddalena al corpo senza vita della Vergine, fino al composto allineamento delle teste degli Apostoli.

La luce proviene dal retro, probabilmente da un'alta finestra, e percorre la tela obliquamente, sottraendo solo in parte i personaggi alle tenebre. Essa, del resto, rappresenta anche il simbolo della grazia divina. È per questo, infatti, che indugia significativamente sulle teste, rendendo drammaticamente evidenti le espressioni dei volti, mentre scivola veloce sui corpi, come immergendoli volontariamente nella penombra.

Il risultato che ne consegue è di straordinaria spettacolarità. Ma il palcoscenico di Caravaggio non è quello di un teatro che, per quanto realistico e ben allestito, è pur sempre finto. Egli rappresenta piuttosto il palcoscenico della vita, sul quale si consuma in silenzio il dramma quotidiano del dolore e della sofferenza umani.

David con la testa di Golia Sempre al tema della morte si rifà anche il *David con la testa di Golia*, uno fra i dipinti più drammatici di Caravaggio, che l'artista realizza per il cardinale Scipione Borghese (nipote di papa Paolo V › par. 21.6), forse per rinnovare la richiesta della propria grazia **Fig. 21.45, a**. Dal buio dello sfondo, appena attraversato da un drappo verde, in alto a sinistra, emerge con crudo risalto la figura adolescenziale di David, con il torace parzialmente coperto da una leggera camicia bianca, che regge per i capelli la macabra testa mozzata di Golia, osservandola con pietoso distacco. L'espressione del gigante sconfitto, invece, i cui lineamenti, contratti dalla morte, alludono con impressionante realismo a un probabile – anche se non documentato – autoritratto, è angosciosa e inquietante. Gli occhi sbarrati, infatti, guardano senza vedere, mentre la bocca, semiaperta in una smorfia di doloroso stupore, sembra aver appena voluto pronunciare l'ultimo grido.

Come già Michelangelo con le sue *Pietà*, anche Caravaggio torna in vari momenti della propria tormentata esistenza al tema della decapitazione di Golia, probabilmente sempre intesa in chiave controriformistica come il trionfo di Cristo (il giovane David, appunto) sul Male (il tracotante Golia). È il caso del *David e Golia* oggi al Prado **b**, nel quale più evidente appare la ferita procurata sulla fronte del filisteo dal sasso lanciato con la fionda; così come del *David con la testa di Golia* del Kunsthistorisches Museum di Vienna **c**, in cui David assume uno sguardo più deciso e trionfante.

a

b

c

21.45 ↑↗
Caravaggio, *David e Golia*.
a. *David con la testa di Golia*, ca 1609/1610. Olio su tela, 125×101 cm. Roma, Galleria Borghese.
b. *David e Golia*, ca 1598/1599. Olio su tela, 110×91 cm. Madrid, Museo del Prado.
c. *David con la testa di Golia*, ca 1606/1607. Olio su tela, 90×116,5 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

21.4

Artemisia Gentileschi (1593-ca 1652/1653)

Il tormento di essere donna

21.46 ↖
Orazio Gentileschi, *Diana cacciatrice*, ca 1630. Olio su tela, 215×135 cm. Nantes, Musée des Beaux-Arts.

21.47 ↗
Artemisia Gentileschi, *Maddalena penitente*, 1615-1616. Olio su tela, 146,5×1098 cm. Firenze, Galleria Palatina.

21.48 ↓
Schema compositivo della *Maddalena penitente*.

Figlia primogenita del pittore di origine pisana *Orazio Gentileschi* (1563-1639), uno dei primi seguaci del Caravaggio, *Artemisia* nacque a Roma nel 1593. Precocemente attratta dalla pittura, che fin da bambina sperimentò insieme ai fratelli nell'avviata bottega del padre, fu anche la prima donna a essere ammessa alla prestigiosa Accademia del Disegno di Firenze, città dove si trasferì appena ventunenne (1614). Qui conobbe il poeta Michelangelo Buonarroti il Giovane, pronipote del celebre artista, e Galileo Galilei, con il quale iniziò una lunga corrispondenza epistolare. Tra il 1620 e il 1621 tornò a Roma, dove restò però profondamente delusa dall'ambiente artistico cittadino, ormai più incline al classicismo di scuola carraccesca che al suo vigoroso caravaggismo. Dopo un triennio a Venezia (1627-1630), si stabilì definitivamente a Napoli, città nella quale, a parte un breve soggiorno londinese per assistere il padre morente (ca 1639-1641), continuò a lavorare con alterne fortune fino alla morte, che la colse tra il 1652 e il 1653.

Quella di Artemisia è una delle più nobili e dolorose figure della storia dell'arte italiana. Violentata poco più che fanciulla, seppe sempre reagire con forza e dignità alle avversità della vita. Il suo stesso essere donna, infatti, costituì fin da principio un forte impedimento per la sua carriera artistica. Nonostante ciò, grazie all'indubbio talento e alla forte passione che metteva nel dipingere, riuscì comunque a imporsi ai suoi contemporanei, riscuotendo ovunque successi e riconoscimenti che, proprio in quanto donna, le costarono molta più fatica di quanta ne sarebbe stata necessaria a un pittore maschio › Ant. 179.

La sua pittura appare, fin dagli inizi, più tenebrosa e tormentata di quella del padre e maestro. Questi, infatti, pur partendo dall'esperienza di Caravaggio, era poi approdato a una tavolozza più morbida e luminosa, come si può vedere nella *Diana cacciatrice* del Musée des Beaux-Arts di Nantes **Fig. 21.46**.

La resa virtuosistica dei verdi panneggi mossi dal vento e lo studio attento della composizione, con la dea colta in un momento di forte torsione sul bacino (gambe orientate a destra, busto diritto e testa volta a sinistra e leggermente in alto), denunciano con chiarezza l'avvenuto abbandono degli iniziali ideali caravaggeschi di intenso naturalismo.

Maddalena penitente Una delle prime opere certe di Artemisia è la *Maddalena penitente*, un olio su tela realizzato tra il 1615 e il 1616 **Fig. 21.47**. Il personaggio è rappresentato nell'atto più delicato e intimo della conversione, mentre con la mano sinistra allontana uno scrigno di gioie, simbolo della rinuncia ai beni terreni e alla loro vanità. La destra sul cuore, invece, allineata secondo la diagonale geometrica del dipinto **Fig. 21.48**, allude alla nuova predisposizione verso la grazia divina. Allo stesso modo il sensuale piede sinistro nudo, in contrapposizione con la sontuosa veste sgargiante, annuncia la scelta di penitenza.

Se la ricchezza dell'abito e la complessa panneggiatura possono apparire come una concessione al raffinato gusto della corte medicea, l'intensità dello sguardo – rapito e quasi corrucciato – rivela già pienamente la personalità dell'artista. Artemisia, infatti, predilige la rappresentazione di personaggi femminili dal carattere fiero e deciso, protagonisti – quasi autobiograficamente – di scelte sempre coraggiose e coerenti, anche se spesso drammatiche.

Giuditta che decapita Oloferne È il caso – emblematico – di *Giuditta che decapita Oloferne*, un soggetto che Artemisia ripete più volte, con poche variazioni, in modo quasi ossessivo. In questa versione, verosimilmente la prima, oggi conservata al Museo Nazionale di Capodimonte, emerge tutto l'orrore di un atto che, pur nella sua nefandezza, è in qualche modo necessario al compimento del volere divino **Fig. 21.49**.

Il riferimento all'omonimo dipinto di Caravaggio **Fig. 21.50**, artista al quale Artemisia non ha mai smesso di ispirarsi, avendolo con ogni probabilità conosciuto anche di persona, appare assolutamente evidente, soprattutto nei toni foschi dell'ambientazione e nella postura distaccata dell'eroina. Questa, infatti, vestita di un ricco abito azzurro, sembra in parte ritrarsi, nonostante le braccia tese, quasi a sottolineare la propria estraneità morale all'orrendo assassinio che sta compiendo, chiara allegoria della Virtù che trionfa sul Male. È comunque nella rappresentazione di Oloferne riverso sul letto, colto nel momento in cui esala l'ultimo respiro, che la Gentileschi raggiunge il massimo della propria espressività. Gli occhi sbarrati, la bocca semiaperta, la mano destra che inutilmente tenta di allontanare l'ancella complice di Giuditta, il sangue che inonda le bianche e preziose lenzuola conferiscono alla narrazione un ritmo serrato e drammatico, sullo sfondo buio e cupo di una stanza priva di qualsiasi profondità prospettica. La pittura di Artemisia diventa così pura azione e la teatralità del gesto, sorretta dal forte realismo, costituisce un angosciante atto d'accusa contro le violenze del mondo.

21.49 ↑↓
Artemisia Gentileschi, *Giuditta che decapita Oloferne*, 1612-1613. Olio su tela, 159×126 cm. Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinto e schema grafico della composizione e delle posture.

21.50 →
Caravaggio, *Giuditta che decapita Oloferne*, ca 1598/1599. Olio su tela, 145×195 cm. Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Palazzo Barberini.

21.5 Il Battistello (1578-1635) e Lo Spagnoletto (1591-1652)

A Napoli nel solco di Caravaggio

Nel corso della sua tumultuosa esistenza Caravaggio ha soggiornato a Napoli almeno due volte: nel 1606-1607 e nel 1609-1610. Naturalmente si è sempre trattato di veloci incursioni, incalzato com'era dagli eventi di una vita che, ormai, aveva assunto per lui il ritmo drammatico di una perenne fuga.

Non è un caso, pertanto, che – dopo Roma – sia proprio Napoli la città dove Caravaggio, nonostante la brevità della sua permanenza, ha potuto lasciare un'impronta più consistente e duratura. Naturalmente non si può parlare di una vera e propria scuola, in quanto la personalità stessa e i comportamenti dell'artista non sono mai stati compatibili con l'organizzazione di una bottega né, tanto meno, con la formazione di allievi e aiuti. Nonostante questo il fascino "maledetto" della *pittura caravaggesca* coinvolse un po' tutti gli artisti del Seicento, compresi quelli che, in seguito, maturarono scelte stilistiche di segno anche diversissimo, come nel caso di Guido Reni › par. 22.1.

Il Battistello (1578-1635)

Giovan Battista Caracciolo, detto *Il Battistello*, nasce a Napoli nel 1578. La sua prima formazione avviene nell'ambito della tradizione tardo-manierista partenopea, legata soprattutto alla pittura di carattere religioso. L'incontro con il naturalismo del Caravaggio (1607) costituisce un momento fondamentale di svolta nella sua vita artistica. Dopo la precoce scomparsa del maestro, infatti, egli continua a studiarne lo stile e le opere, recandosi appositamente a Roma (intorno al 1618). Qui, però, entra direttamente in contatto anche con il classicismo dei Carracci, attraverso il quale mitiga in modo sempre più accentuato l'iniziale, forte ispirazione caravaggesca. Dopo brevi soggiorni a Firenze e Genova rientra definitivamente nel capoluogo partenopeo. Muore, neanche sessantenne, nel 1635.

Liberazione di San Pietro dal carcere La *Liberazione di San Pietro dal carcere* è uno dei dipinti più intensi del Battistello e, risalendo al 1615, risente ancora in modo inconfondibile delle fosche e suggestive atmosfere caravaggesche Fig. 21.51. La grande tela, infatti, venne commissionata all'artista dalla confraternita del Pio Monte della Misericordia, una congregazione laica per la quale lo stesso

21.51 ↑ Il Battistello, *Liberazione di San Pietro dal carcere*, 1615. Olio su tela, 310×217 cm. Napoli, Chiesa del Pio Monte della Misericordia.

21.52 ↓→ *Liberazione di San Pietro dal carcere*. Particolari.

Caravaggio aveva lavorato nel corso del suo primo soggiorno napoletano.

Dal buio compatto dello sfondo emergono all'improvviso, come in un'apparizione soprannaturale, la luminosa figura dell'angelo e quella, appena rischiarata di riflesso, dell'anziano San Pietro. Mentre il primo, che ha l'aspetto di un adolescente, avanza cauto e guardingo per schivare i guardiani addormentati, il secondo lo segue, incerto e ricurvo, protendendo nella penombra la mano sinistra, nel tentativo di prevenire eventuali ostacoli. Il prigioniero in primo piano, accovacciato di schiena, con i piedi realisticamente sporchi **Fig. 21.52, a**, così come era solito rappresentarli lo stesso Caravaggio, è solo parzialmente illuminato dall'abbagliante riflesso della candida veste angelica, unica fonte di luce di tutta la scena. La coltre di tenebre, invece, inghiotte quasi del tutto i guardiani, i cui profili, appena delineati dal riflesso metallico degli elmi, sembrano appartenere a grandi manichini pietrificati **b**.

Lo Spagnoletto (1591-1652)

Jusepe de Ribera, detto *Lo Spagnoletto*, nasce a Jativa, in Catalogna, nel 1591. Il soprannome allude alla corporatura minuta e all'origine spagnola, della quale l'artista, che pur visse quasi sempre a Napoli, andava orgogliosissimo. Formatosi inizialmente in ambienti lombardi ed emiliani, nel 1612 approda a Roma e – a partire dal 1616 – si stabilisce definitivamente a Napoli, che diventerà ben presto la sua seconda patria. Qui avvia un'intensa attività al servizio della corte vicereale e di molti enti ecclesiastici cittadini. E sempre a Napoli muore, nel settembre del 1652.

Lo storpio Pur partendo dal naturalismo caravaggesco, Ribera inserisce nei suoi dipinti una vena narrativa minuta e quotidiana, adottando accordi cromatici più luminosi, sicuramente derivatigli dalla conoscenza di Raffaello, dei pittori veneti e dell'ambiente emiliano sviluppatosi intorno a Guido Reni.

A questo filone va senz'altro ricondotto *Lo storpio* del Louvre **Fig. 21.53**. L'opera, firmata e datata 1642, venne forse eseguita su commissione del viceré don Ramiro Felipe de Guzmán (1637-1644). La significativa scelta del soggetto – un bambino mendicante affetto da una grave malformazione al piede e alla mano destri – è da ricondurre a una precisa volontà dell'artista di indagare, qui come in altre sue opere della maturità, il mondo dei poveri e degli emarginati. Questa particolare sensibilità, destinata in seguito a riscuotere molto successo nella pittura spagnola e, più in generale, europea, trova qui uno dei momenti più sinceri e toccanti.

Il piccolo mendicante regge con la mano sinistra un foglietto sul quale qualcuno gli ha scritto: «DA MIHI ELIMOSINAM PROPTER AMOREM DEI» (Dammi un'elemosina per amore di Dio) **a**. Questo ci fa pensare a un orfanello, costretto fin dalla più tenera età a vivere mendicando per le strade di una Napoli povera e ostile. Il volto tenero e sbarazzino, però, che ci regala un sorriso innocente e sincero, riscatta in parte il dramma della situazione **c**. Anche la stampella, portata con leggerezza sulla spalla sinistra, perde il senso della sua funzione e diventa quasi un oggetto con cui giocare, contribuendo a imitare scherzosamente una posa militare. La prospettiva dal basso inoltre, che conferisce dignità e risalto alla piccola figura, così come lo sfondo chiaro, con ampi sprazzi di sereno **b**, alludono alla speranza di un domani che, grazie alla carità e alla misericordia, potrebbe comunque essere migliore.

21.53 →↓
Lo Spagnoletto, *Lo storpio*, 1642. Olio su tela, 164×93 cm. Parigi, Museo del Louvre. Intero e particolari.

a

b

c

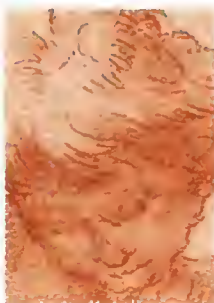
21.6 Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)

Il trionfo del Barocco

Mentre Caravaggio vive costantemente ai margini della società del suo tempo, sperimentandone in prima persona le contraddizioni, la violenza e le umiliazioni, *Gian Lorenzo Bernini* riesce a viverne orgogliosamente al centro, ricevendone fama, onori e ricchezza, fino a meritarsi l'appellativo di «gran Michelangelo del suo tempo». Figlio di *Pietro Bernini* (1562-1629), un modesto scultore di Sesto Fiorentino, presso Firenze, Gian Lorenzo nasce a Napoli nel 1598, dove il padre si era recato in cerca di fortuna. La sua formazione artistica avviene principalmente a Roma, dove si trasferisce con la famiglia fin dal 1605 e dove, salvo un breve soggiorno a Parigi (1665) su invito di re Luigi XIV, rimarrà fino alla morte, sopraggiunta nel 1680.

La sua brillante carriera artistica si svolge per intero all'interno della corte papale, della quale – soprattutto sotto il pontificato di Urbano VIII Barberini (1623-1644) – finisce per diventare il principale rappresentante artistico e, in un certo senso,

21.54 ↖
Gian Lorenzo Bernini, *Primo progetto per la Fontana del Moro*, 1653. Penna e inchiostro bruno acquerellato su carta marrone chiaro, 24,6×20,6 cm. Windsor, Windsor Castle, Royal Collection.
M Disegni e stampe

21.55 ↗↓
Gian Lorenzo Bernini, *David che lotta con il leone*, 1631. Pietra rossa e rialzi di biacca su carta avorio, 21,1×14,5 cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts graphiques. Intero e particolare.
M Disegni e stampe

anche il portavoce ideologico. L'adesione dell'arte berniniana alle teorie controriformiste della Chiesa di Roma è infatti così totale da formare con esse un tutt'uno omogeneo, come di rado si era in precedenza riscontrato nella storia dell'arte italiana. Bernini, infatti, porta alla massima fioritura il linguaggio barocco dando anche concreta attuazione ai grandi piani urbanistici con i quali i pontefici romani avevano intenzione di incrementare il rilancio della grandiosità e della potenza della Chiesa.

«Grazie al Bernini abbiamo visto le tre grandi arti nel pieno possesso della loro antica dignità», scriveva nel 1681 lo storico dell'arte fiorentino Filippo Baldinucci (1624-1697), volendo in questo modo sottolineare come l'artista avesse saputo far rivivere – forse per l'ultima volta – quella geniale e insuperata multidisciplinarità propria dei grandi personaggi del Rinascimento › Ant. 180. Bernini, infatti, non è solo scultore, sulla scia del padre Pietro, ma anche architetto, disegnatore, pittore, commediografo e scenografo «da far stupire tutto l'universo».

Il disegno Il disegno, in modo particolare, costituisce l'elemento unificatore di tutta l'attività berniniana. Il tratto si adegua pertanto alle diverse esigenze rappresentative. Nei vivaci schizzi preparatori per le sue opere scultoree, architettoniche o

di arredo, ad esempio, il segno si fa spesso veloce e sintetico, ma sempre funzionale all'esatta espressione dei propri intendimenti. È il caso del *Primo progetto per la Fontana del Moro*, oggi nella Royal Collection del Castello di Windsor, dove con pochi tratti di penna appena acquerellati l'artista delinea con immediatezza e precisione il complesso gioco di volumi dei delfini e dei tritoni che li sorreggono Fig. 21.54 .

Con *David che lotta con il leone*, invece, un disegno di presentazione in pietra rossa, oggi conservato al Département des Arts graphiques del Louvre, l'artista predilige una resa di tipo puramente pittorico Fig. 21.55 . In questo caso, allora, il segno diventa più tenue e i contorni più morbidi, mentre l'effetto di chiaroscuro è suggerito mediante piccoli tocchi di biacca e, soprattutto, grazie a un fitto e leggerissimo tratteggio parallelo.

21.56 ↖↗↓
Gian Lorenzo Bernini, *Ratto di Proserpina*, ca 1622. Marmo di Carrara, altezza 255 cm. Roma, Galleria Borghese. Vedute e schema grafico dei movimenti e delle posture.

Ratto di Proserpina Nel Seicento la ricchezza degli spunti artistici, spesso tratti da un rigoroso studio dell'Antico, così come la raffinatezza delle invenzioni e la qualità dei risultati, concorrono a determinare il definitivo tramonto del concetto rinascimentale di arte come rappresentazione della realtà. È proprio Bernini, del resto, a gettare le basi per un'arte radicalmente nuova e, per certi versi, addirittura rivoluzionaria. In essa, infatti, la fantasia e la libertà di espressione finiscono per trasgredire quasi tutte le regole imposte dal Classicismo del quale, però, si continua ancora a conservare l'armonia. Questa equilibrata compresenza di fantasia e classicità si riscontra in tutta la ricchissima produzione scultorea del Bernini.

Nel gruppo marmoreo del *Ratto di Proserpina*, ad esempio, le due diverse tematiche appaiono particolarmente evidenti Fig. 21.56 . Il soggetto, ripreso dalle *Metamorfosi* di Ovidio, fa riferimento al rapimento della giovane e bellissima Proserpina, personificazione della fertilità primaverile, figlia di Giove e di Cerere (dea dell'agricoltura e dei raccolti), da parte di Plutone, il dio degli Inferi.

21.57 ↓
Ratto di Proserpina.
Particolari.

21.58 →
Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, 1622-1625. Marmo di Carrara, altezza 243 cm. Roma, Galleria Borghese.

a

b

Il gruppo scultoreo fu realizzato intorno al 1622 in marmo di Carrara su commissione del cardinale Scipione Borghese (1577-1633), grande collezionista d'arte e nipote del defunto papa Paolo V. In esso il Bernini sperimenta uno straordinario moto ascensionale che, partendo dalla possente figura di Plutone, il quale incede poggiando tutto il peso sulla gamba sinistra, prosegue avvitandosi verso l'alto tramite la torsione dell'esile ma ribelle corpo di Proserpina. Alla massiccia compostezza virile del potente dio dell'oltretomba, le cui membra sono trattate mettendo anatomicamente in evidenza i muscoli e i tendini tesi per lo sforzo, fa riscontro la leggerezza scomposta con la quale la fanciulla tenta di sottrarsi alla ferrea presa di Plutone. Il corpo di Proserpina, infatti, è scolpito con tale morbidezza e verosimiglianza che, laddove le forti mani del suo impietoso rapitore lo ghermiscono, cede teneramente, subendo la violenza senza possibilità di difesa **Fig. 21.57, a**.

Il gruppo, che la perfezione del modellato a tutto tondo rende godibile da ogni punto di vista, è completato dalla mostruosa presenza, ai piedi di Plutone, anche di Cèrbero, il feroce guardiano dell'Ade. Il mostro infernale, che con le tre teste abbaianti rivolte in tre diverse direzioni tiene sotto controllo la situazione da ogni lato, appare e scompare all'osservatore a seconda da dove lo si guardi.

A Proserpina non può restare altro che piangere le sue lacrime di marmo, che Bernini raffigura con grande meticolosità **b**.

Apollo e Dafne Di poco posteriore al *Ratto di Proserpina* e a esso simile per ispirazione mitologica, ricerca formale e perfezione tecnica è anche un altro gruppo della Galleria Borghese: *Apollo e Dafne* (1622-1625) **Fig. 21.58**. In esso l'artista rappre-

senta con insuperata maestria il momento in cui Apollo, il dio greco della musica e delle profezie, sta per raggiungere dopo un lungo inseguimento la bellissima ninfa Dafne di cui si era perdutamente innamorato a causa di una freccia scagliatagli malevolmente da Eros. La sventurata Dafne, pur di sottrarsi alla non corrisposta passione del dio, chiede e ottiene dal proprio padre Penèo di essere tramutata in una pianta di alloro che, in greco, si chiama appunto *dàphne*.

Anche in questo gruppo Bernini riesce a conferire alle due figure un senso di concitazione e movimento prima di allora sconosciuto alla tradizione scultorea Fig. 21.59 . La gamba sinistra di Apollo, infatti, appare sollevata dal suolo, mentre il braccio destro spinto all'indietro equilibra lo slancio della corsa, utilizzando in entrambi i casi il marmo ai limiti estremi delle sue caratteristiche tecniche di resistenza. Il corpo nudo di Dafne, invece, per sfuggire all'indesiderato abbraccio si inarca in avanti, con uno scatto di reni, in un ultimo anelito di libertà. La sfortunata ninfa urla disperata, come si vede dalla bocca dischiusa e, mentre Apollo sta già ghermendola con la mano sinistra, i capelli e le mani iniziano a trasformarlesi in rami di alloro Fig. 21.60 , le dita dei piedi diventano radici che le bloccano la corsa e la liscia pelle della parte sinistra del corpo si è già fatta ruvida corteccia › Scultura e strumenti, p. 162.

21.59 ↖↗
Apollo e Dafne. Vedute posteriore e laterale.

21.60 ↓
Apollo e Dafne. Particolare.

Ritratti È comunque nel ritratto che l'arte e la tecnica di Bernini trovano modo di esprimersi nel modo più alto e completo, giungendo – anche in questo caso – ai limiti estremi che il marmo poteva consentire › Ant. 182.

Il busto con il *Ritratto del cardinale Scipione Borghese* ne dà piena dimostrazione, tanto che i con-

temporanei ne dicevano che è «veramente vivo e spira[1]» Fig. 21.61 . Esso è la copia esatta, realizzata di nascosto in appena quindici notti, di un precedente ritratto che, portato quasi a compimento, aveva evidenziato una vena interna al marmo che ne avrebbe compromesso l'integrità. Il volto paffuto dell'alto prelato ne riflette con finezza psicologica il carattere gioviale e insofferente dei rigidi protocolli della curia romana, come ben si deduce anche dal colletto stropicciato della mozzetta.

Nel *Ritratto di Thomas Baker*, un facoltoso nobiluomo inglese, grande collezionista e amante dell'arte italiana, il naturalismo con il quale Bernini tratta la folta e fluente capigliatura appare addirittura sconcertante Fig. 21.62 . La massa vaporosa dei capelli, infatti, ricade sulle spalle a ciocche ondulate, conferendo al personaggio una vivacità impetuosa. Alla testa leggermente volta a destra si contrappone la mano sinistra inguantata che, sporgendo appena dal mantello, si indirizza nella direzione opposta, generando una torsione spaziale. Il prezioso colletto ricamato, infine, costituisce un'opera di traforo minutissima che, oltre a rappresentare un pezzo di virtuosismo tecnico, aggiunge un'ulteriore connotazione alla personalità dell'effigiato, noto al tempo per la sua ricercatezza nel vestire.

Con il *Ritratto di Costanza Bonarelli*, Bernini arriva a superare se stesso Fig. 21.63 . La giovane donna, moglie di un aiutante dell'artista e sua appassionata amante, è colta in un momento di grande naturalezza. La testa, infatti, appare appena ruotata verso destra; le labbra sono dischiuse, quasi come se stessero per proferire una parola; la veste è leggermente aperta sul davanti e i capelli sono pettinati all'indietro e raccolti in una crocchia sulla nuca.

21.61 ↖
Gian Lorenzo Bernini, *Ritratto del cardinale Scipione Borghese*, seconda versione, 1632. Marmo di Carrara, altezza 80,1 cm. Roma, Galleria Borghese.

21.62 ↗↓
Gian Lorenzo Bernini, *Ritratto di Thomas Baker*, 1637/1638. Marmo di Carrara, altezza 80,6 cm. Londra, Victoria and Albert Museum. Intero e particolare.

21.63 →
Gian Lorenzo Bernini, *Ritratto di Costanza Bonarelli*, ca 1637/1638. Marmo di Carrara, altezza 72 cm. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

■ **1. spira**: respira.

21.64 ↓
Roma, Chiesa di Santa Maria della Vittoria. Veduta della Cappella Cornaro.

21.65 →↘
Gian Lorenzo Bernini, *L'estasi di Santa Teresa*, 1645-1652. Marmo di Carrara e bronzo dorato, altezza 350 cm. Roma, Chiesa di Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro. Intero e particolare.

Essi, del resto, sono trattati con effetto più pittorico che scultoreo, e Bernini si compiace nello scolpirli quasi uno per uno, tanto che il punto della loro attaccatura assume un che di carnale e quasi palpitante. Non a caso, del resto, di fronte a una tale perizia tecnica lo stesso papa Urbano VIII Barberini, uno dei massimi protettori e ammiratori di Bernini, definì l'artista «huomo raro, ingegno sublime e nato per disposizione divina e per gloria di Roma e per portar luce a questo secolo».

L'estasi di Santa Teresa La continua e fantasiosa ricerca di forme espressive sempre nuove e più coinvolgenti è una costante di tutta la lunga e fortunata attività del Bernini scultore. Nel gruppo raffigurante *L'estasi di Santa Teresa* (1645-1652) all'interno della *Cappella Cornàro*, nella Chiesa di Santa Maria della Vittoria, a Roma, l'artista esprime ancora una volta la propria volontà di strabiliare committenza e pubblico **Fig. 21.64**.

La scena di quella che, già all'epoca, veniva definita la sua «men cattiva opera», dunque la migliore delle sue realizzazioni, rappresenta Santa Teresa d'Ávila in estasi mistica, nell'atto cioè di essere sopraffatta dalla soprannaturale visione di Dio (la cosiddetta *transverberazione*) **Fig. 21.65**. «L'anima mia si riempiva tutta d'una gran luce», scriveva al riguardo la religiosa, «mentre un angelo sorridente mi feriva con pungente strale d'amore». Il Bernini scolpisce dunque l'intero gruppo in un unico blocco di marmo di Carrara immaginando la santa mistica quasi levitare in aria, semidistesa su una coltre di nuvole. Proprio su di esse, trattate da Bernini con una rifinitura più ruvida, in modo da farle apparire quasi di un'altra materia, si è concentrato il recente restauro (2015) che, ripulendole da antiche

■ **Santa Teresa** Nasce ad Ávila, in Spagna, nel 1515 e muore presso Salamanca, sempre in Spagna, nel 1582. Discendente di una nobile famiglia, visse intensamente il periodo della Controriforma, incarnando la volontà di quella parte della Chiesa che avrebbe voluto tornare alla purezza di fede delle origini. Entrata ventunenne nell'ordine delle *Carmelitane dell'Incarnazione*, fu fondatrice di numerosi monasteri e lasciò importanti scritti di carattere mistico. Fra questi, particolare importanza rivestono le appassionate descrizioni delle sue estasi. Fu canonizzata sotto il pontificato di papa Gregorio XV, nel 1622.

■ **Strale** Dal longobardo *stràl*, «dardo, freccia».

e arbitrarie incrostazioni pittoriche, ha loro restituito la consistenza volumetrica originaria. L'angelo sorridente che sta per trafiggere il cuore della santa con un simbolico dardo dorato è colto nell'atto di ruotare leggermente verso destra, come per prendere lo slancio. Esso, in realtà più simile al Cupido della mitologia classica che a un'entità spirituale cristiana, è panneggiato virtuosisticamente, intagliando il marmo in modo tanto sottile e delicato da renderlo quasi traslucido. Dietro al gruppo una cascata diseguale di raggi dorati, illuminati da un apposito oculo vetrato, nascosto in alto, illumina artificialmente la scena, alludendo assai scenograficamente alla presenza divina.

La collocazione e gli atteggiamenti dei due personaggi, del resto, sono estremamente studiati e accentuati, come se si trattasse di attori su un palcoscenico. Questo aspetto è ancor più enfatizzato dalla significativa presenza, alle pareti laterali della cappella, anche di due finti balconcini in marmo nero e giallo dai quali, come da un palchetto teatrale, le sculture ad altorilievo raffiguranti vari membri della famiglia Cornaro, committente dell'opera, assistono all'estasi di Santa Teresa commentandola con stupore e devozione Fig. 21.66.

21.66 ↑↓
Gian Lorenzo Bernini e aiuti, *La famiglia Cornaro assiste all'estasi di Santa Teresa*. Marmi policromi. Roma, Chiesa di Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, parete di destra. Veduta e particolare.

21.67 ↗
L'estasi di Santa Teresa. Particolare del volto di Santa Teresa.

Il confine tra realtà e finzione si fa dunque sempre più incerto. Come nel teatro la vita diventa sogno, così nell'arte barocca il marmo può farsi addirittura carne. Sotto il magistrale scalpello di Bernini, infatti, l'estasi mistica assume il ritmo convulso e sottilmente erotico del piacere terreno. L'intensa espressione del volto (con gli occhi socchiusi, la bocca semiaperta e il capo abbandonato all'indietro) Fig. 21.67, la liscia nudità dei piedi e lo scomposto e quasi turbolento agitarsi delle vesti rimandano ancora una volta alle parole della santa mistica, quando ricorda che «Dio fa scaturire abbondantemente il latte delle celesti consolazioni, che infonde nuova vita, non soltanto nelle potenze dell'anima, ma anche nei sensi del corpo». Ed è proprio al corpo, infatti, che l'artista dedica la massima attenzione, indagandone le emozioni e sottolineandone la sensualità.

In questo modo egli abbandona definitivamente la compostezza classicheggiante della scultura rinascimentale per dedicarsi al libero gioco delle forme, al fine di strabiliare e di coinvolgere emotivamente i suoi spettatori › Ant. 181.

Fontana dei Fiumi Ciò è più che mai evidente nella spettacolare *Fontana dei Fiumi* di piazza Navona, realizzata – con il concorso di molti aiuti – tra il 1648 e il 1651 **Fig. 21.68**. Bernini ottenne l'incarico dopo aver sbaragliato la concorrenza presentando un modello di legno colorato e dorato. Papa Innocenzo X Pamphìlj (1644-1655), che fino ad allora si era dimostrato molto sospettoso nei confronti dell'artista, fu costretto a ricredersi, ammettendo ironicamente che «se non si vuole che i suoi progetti vengano realizzati, non si deve nemmeno vederli».

L'opera, di dimensioni colossali, è una fantasiosa e complessa allegoria dei quattro continenti allora conosciuti, raffigurati mediante le statue dei fiumi più importanti: il Danubio (per l'Europa), il Nilo (per l'Africa), il Gange (per l'Asia) **Fig. 21.69** e il Rio de la Plata (per le Americhe).

I giganteschi personaggi, la cui esecuzione fu delegata a quattro diversi artisti, siedono ai vertici di un possente blocco di travertino scolpito a imitazione d'una roccia naturale. Su di esso poggia in ardito equilibrio un obelisco monolitico prelevato per volere del papa dall'antico Circo di Massenzio. Il concitato dinamismo dei personaggi, ulteriormente arricchito dalla presenza di animali allegorici e scenografici giochi d'acqua, distoglie l'attenzione dalla complessità statica della struttura. In essa, infatti, il pesante obelisco poggia in corrispondenza del sottostante vuoto della finta grotta e, dunque, pare quasi che si libri in aria, anche se, in realtà, la sua stabilità è assolutamente garantita dalla conformazione piramidale degli speroni di roccia.

Il risultato complessivo è comunque di grande e suggestiva teatralità. Lo scrosciare delle acque, infatti, riempie di una vivace sonorità la grande piazza romana che, edificata sulle rovine dello Stadio di Domiziano, ne ricalca la forma e le dimensioni, fungendo da gigantesca cassa armonica di risonanza. Tutto ciò pone in secondo piano l'arditezza delle soluzioni costruttive, per le quali Bernini dimostra anche non comuni doti ingegneristiche e idrauliche, tanto che – non a caso – veniva chiamato «signore delle acque».

21.68 ↖↓
Gian Lorenzo Bernini e collaboratori, *Fontana dei Fiumi*, 1648-1651. Marmo e travertino. Roma, Piazza Navona. Vedute e particolare.

21.69 ↑
Claude Poussin, *Il Gange*. Particolare della *Fontana dei Fiumi*.

21.70 ←↓
Gian Lorenzo Bernini, *Baldacchino*, 1624-1633. Bronzo dorato, legno e marmi policromi, altezza complessiva 28,70 m. Città del Vaticano, Basilica di San Pietro. Veduta e particolari.

21.71 ↑
Schematizzazione grafica delle componenti architettonico-decorative del *Baldacchino*.

***Baldacchino* di San Pietro** Un forte intendimento scenografico è sempre presente anche nelle opere più direttamente architettoniche dell'artista, nelle quali «grandi o piccole ch'elle si fussero[1], cercava, per quanto era in se[2], che rilucesse quella bellezza di concetto, di che[3] l'opera stessa si rendeva capace, e diceva, che non minore studio ed applicazione egli era solito porre nel disegno d'una lampada, di quello, ch'e' si ponesse in una Statua, o in una nobilissima fabbrica» (F. Baldinucci). Nel grandioso *Baldacchino* di San Pietro, ad esempio, il Bernini realizza una delle più riuscite fusioni tra le varie arti. Queste, pur nel rispetto delle proprie specificità, si integrano l'una con l'altra, esaltandosi a vicenda in quel «bel composto» che è un po' la sintesi di tutta l'espressione artistica berniniana **Fig. 21.70**.

Costruito fra il 1624 e il 1633 per volere di papa Urbano VIII Barberini, il *Baldacchino* doveva avere proporzioni e caratteristiche tali da potersi inserire in modo armonico e proporzionato sopra l'altare maggiore, nell'immenso spazio vuoto sottostante alla cupola di Michelangelo. Volendo evitare una struttura in muratura, che sarebbe forse apparsa troppo massiccia, l'artista è costretto a inventare una tipologia nuova e complessa che riunisca in sé anche la suggestione di un baldacchino in legno e tessuto. Per la realizzazione Bernini non pone alcun limite alla propria fantasia e ciò che ne risulta è una costruzione assolutamente diversa, sia nella forma sia nei materiali, rispetto a qualsiasi altra.

Su quattro giganteschi piedistalli rivestiti di marmi policromi e ornati con stemmi pontifici a rilievo **Fig. 21.71, a** si ergono altrettante colonne tortili in bronzo dorato (in ricordo di quelle dell'antico presbiterio della basilica costantiniana, salvatesi dalla distruzione e da Bernini stesso collocate nelle nicchie dei quattro piloni che sostengono la cupola vaticana). Ciascuna di esse, alta circa undici metri e riempita di calcestruzzo per aumentarne la robustezza, è costituita da tre rocchi incastrati e sovrapposti **b**, decorati in successione con scanalature tortili, fronde di alloro (simbolo di gloria), lucertole (simbolo di resurrezione) e api (richiamo araldico allo stemma della famiglia Barberini e metaforica allusione al «profumo di santità» del luogo). Alla sommità sono coronate da imponenti capitelli compositi **c**, sui quali si impostano a loro volta quattro alti segmenti di trabeazione **d** che creano un effetto ottico di maggior slanciatezza. Anche la fascia superiore della cornice prosegue concava verso l'interno, fra un segmento e l'altro **e**, appa-

1. **ch'elle si fussero**: che esse fossero.
2. **era in se:** dipendesse da lui.
3. **di che**: di cui.

rendo leggera e preziosa, e, pur essendo anch'essa in fusione di bronzo dorato, termina inferiormente imitando i *pendóni* (cioè le falde pendenti) di un baldacchino in tessuto mosso dal vento f.

La copertura, infine, è frutto della felice collaborazione – mai più ripetutasi – con Francesco Borromini › par. 21.7. Al posto dei due arconi diagonali sormontati da una grande statua del Redentore che Bernini aveva preso inizialmente in considerazione Fig. 21.72 e che, se realizzati, avrebbero dato un'impressione di eccessiva pesantezza, vengono impiegate quattro enormi volute sagomate a dorso di delfino Fig. 21.71, g. Esse si elevano dai quattro opposti angoli della struttura, ai piedi di altrettanti angeli colossali, e convergono diagonalmente verso il centro, sorreggendo un elemento di raccordo sul quale poggia un grande globo (in realtà un ellissoide) sormontato da una croce h. La scelta della soluzione non fu immediata né semplice, come testimoniano i molti disegni preparatori Fig. 21.73, in quanto dovettero essere risolti anche numerosi problemi statici e di resistenza dei materiali.

La straordinaria unicità del *Baldacchino* berniniano, comunque, sta anche nel modo in cui riesce a integrarsi all'interno della basilica michelangiolesca, dove «empie senza ingombrare». Nonostante le dimensioni colossali (è infatti alto come un moderno edificio di nove piani), esso appare esile e perfettamente proporzionato. Le colonne tortili danno alla struttura un grande slancio verticale, come di quattro enormi spirali che si avvitino verso l'alto. Il colore scuro del bronzo profilato d'oro contro la chiara policromia dei marmi circostanti, poi, crea un'illusione ottica che contribuisce a snellire ulteriormente la struttura rendendola in un certo senso il perno attorno al quale si organizza idealmente l'intero spazio sottostante all'enorme cupola.

I pendoni, imitando la morbidezza di una stoffa preziosa, e le volute della "copertura-non copertura" accentuano ancora di più la sensazione di leggerezza e di armonia dell'insieme, come se si trattasse veramente di una struttura mobile, posta solo momentaneamente a copertura dell'altare.

Il *Baldacchino* di San Pietro costituisce dunque uno degli esempi più significativi di come l'arte barocca riesca a far interagire armonicamente fra di loro i diversi linguaggi della scultura e dell'architettura utilizzando forme, materiali e proporzioni che falsano volutamente la percezione della realtà.

21.72 ↖
Progetto iniziale del Baldacchino. Incisione da una medaglia del 1626 di Filippo Bonanni. *Numismata summorum pontificum Templum Vaticani fabricam indicantia*, Roma 1696, Tav. 50. Princeton, University Library.
Disegni e stampe

21.73 ↗↑
Gian Lorenzo Bernini, *Schizzi per la copertura del Baldacchino di San Pietro.* Matita rossa su carta grigia, 36×26,3 cm. Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. AZRom769r. *Recto* e particolare del *verso*.
Disegni e stampe

21.74 ↖ Gian Lorenzo Bernini, Colonnato di piazza San Pietro, 1657-1665. Città del Vaticano. Veduta aerea.

21.75 ↑ Schema planimetrico di piazza San Pietro con la Basilica e il Colonnato.

21.76 ← Colonnato di Piazza San Pietro. Particolare delle statue di coronamento.

21.77 ↙ Colonnato di piazza San Pietro. Veduta del ramo destro.

Colonnato di piazza San Pietro Bernini architetto non pone limiti alla varietà e alle dimensioni dei propri interventi. Si va infatti dal *Baldacchino* che, nonostante la grandezza, è pur sempre un "arredo", fino all'immenso *Colonnato* di piazza San Pietro, che si presenta come un vero e proprio intervento urbanistico a scala cittadina Fig. 21.74 .

Commissionato nel 1657 da papa Alessandro VII Chigi (1655-1667), il colonnato si compone di 284 colonne e di 88 pilastri disposti su quattro file. A coronamento della struttura, sorretto da enormi capitelli di ordine tuscanico Fig. 21.78 , vi è uno spesso architrave sormontato da una cornice marmorea. La copertura è a capanna, come nei templi classici, ma in prossimità della gronda si innalza una massiccia balaustra sulla quale sono collocate, rivolte simbolicamente verso la piazza, 140 gigantesche statue di santi, che l'ultimo restauro (2009-2014) ha liberato dalle secolari incrostazioni calcaree e inquinanti Fig. 21.76 .

Il colonnato, la cui forma è geometricamente assimilabile a quella di un'ellisse, si congiunge alla facciata della basilica vaticana grazie a due ali laterali fra loro vistosamente divergenti Fig. 21.75 . Se tali ali fossero state parallele, infatti, esse sarebbero apparse – a causa della deformazione prospettica – convergenti al centro e, di conseguenza, la facciata della Basilica di San Pietro sarebbe sembrata prospetticamente più

21.78 ↓
Colonnato di Piazza San Pietro. Particolare di un capitello.

21.79 ↑
Giovan Battista Falda, *Piazza e portici della Basilica Vaticana fatti da N.S. Papa Alessandro VII*, 1665. Acquaforte, 14,8×28,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

Disegni e stampe

lontana, quasi distaccata dal grande invaso della piazza. Grazie all'artificio delle due ali laterali divergenti, invece, il Bernini – come già Michelangelo nella piazza del Campidoglio – capovolge l'effetto prospettico. In questo modo la percezione delle distanze si attenua e la facciata sembra più vicina, quasi direttamente affacciata sulla piazza › Ant. 183.

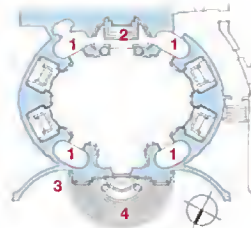
Oltre al complesso significato geometrico e alla possibilità di essere impiegato come importante percorso processionale coperto, il colonnato assume anche un particolare valore simbolico. A tale proposito, infatti, è lo stesso Bernini a scrivere che «essendo San Pietro quasi matrice di tutte le chiese doveva haver un portico che dimostrasse di ricevere a braccia aperte maternamente i Cattolici per confermarli nella Credenza, gli Heretici per riunirli alla Chiesa, e gli infedeli per illuminarli alla vera fede». I due rami curvi del colonnato **Fig. 21.77**, infatti, fanno pensare in modo abbastanza evidente a una sorta di grande abbraccio simbolico, e al fedele che attraversa la piazza in direzione della basilica vaticana si offrono, via via che avanza, visioni prospettiche sempre diverse della foresta di colonne e pilastri che lo circondano, quasi si trovasse in mezzo a una gigantesca scenografia teatrale.

L'incisione seicentesca di *Giovan Battista Falda* (1643-1678) mostra anche un'ulteriore porzione di colonnato – in realtà mai realizzata – posta a fronteggiare la facciata della basilica **Fig. 21.79**. Negli intenti del Bernini, infatti, tale elemento (il cosiddetto «Terzo Braccio») concludeva geometricamente il disegno dell'ellisse della piazza e, allo stesso tempo, consentiva l'accesso attraverso due varchi non in asse con la facciata stessa. In questo modo il visitatore era portato a scoprire per gradi la vastità della piazza e ad accorgersi con progressivo stupore dell'immensità della basilica e della varietà degli elementi architettonici e scultorei che lo circondavano. L'accesso alla piazza, del resto, fino agli sventramenti del 1936, avveniva comunque attraverso il fitto intrico di stradine dei cosiddetti «Borghi», l'antico quartiere popolare che, fin dal Medioevo, si sviluppava da Castel Sant'Angelo fino a San Pietro.

Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale L'adozione, da parte dell'artista, di soluzioni architettoniche sempre fortemente innovative e anticonvenzionali emerge in tutta chiarezza nella piccola *Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale*. L'edificio, voluto dalla congregazione dei Gesuiti e finanziato da Camillo Pamphilj, nipote di Innocenzo X, rappresenta il momento di massima sintesi dell'esperienza progettuale berniniana **Fig. 21.80**. La costruzione sorge lungo la stessa strada, allora chiamata via Pia, che collegava il Quirinale con le mura aureliane e con la stessa Porta Pia, in una parte di città non ancora del tutto urbanizzata e ricca di ville sparse, orti e vigne.

Dopo aver vagliato varie ipotesi, l'artista sceglie la pianta ellittica **Fig. 21.81**, come anche il rivale Francesco Borromini aveva già fatto nella vicina Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane › Figg. 21.91-21.94. Rispetto a quest'ultima, però, egli orienta l'asse maggiore parallelamente alla facciata, a sua

21.80 ←
Gian Lorenzo Bernini, Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, 1658-1676. Veduta dell'esterno da via del Quirinale.

21.81 →
Pianta della Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale a Roma.

1. Cappelle
2. Altare maggiore
3. Esedra esterna
4. Scalinata

volta allineata alla via che costeggia il giardino del Quirinale. In questo modo l'accesso avveniva lungo l'asse minore, proprio come in quegli anni stava sperimentando anche nel colonnato vaticano. Questa scelta progettuale ha per conseguenza che il visitatore, entrando, si sente subito proiettato in uno spazio dilatato e avvolgente.

La compatta continuità della muratura perimetrale è interrotta da quattro ampie cappelle ellittiche **Fig. 21.81, 1**. Queste, introdotte da arconi a tutto sesto serrati fra due paraste dai capitelli compositi, modulano e movimentano ulteriormente lo spazio, come in un grande organismo pulsante. Anche in corrispondenza dell'altare maggiore **2** si apre una profonda cappella a pianta semiellittica con funzione di abside.

21.82 ↑↓
Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale. Interno della cupola. Veduta e particolare.

Alla copertura provvede una cupola ellittica scandita da dieci nervature che, prolungando idealmente le sottostanti paraste, si rastremano verso la lanterna **Fig. 21.82**. Per accrescere l'effetto di preziosità, l'intradosso è decorato con esagoni a fioroni in stucco dorato. Questo particolare trattamento della cupola unisce del resto due distinte tipologie: quella della *cupola nervata* e quella della *cupola cassettonata*. Sugli otto finestroni alla base della cupola sono plasticamente disposte figure di pescatori (compagni di Sant'Andrea) e puttini festanti.

L'esterno riprende la sinuosità dell'interno ribaltandone la curvatura in un'esedra **Fig. 21.81, 3** che fa arretrare la facciata rispetto al filo della strada. Il pronao d'accesso, infine, è rialzato da una scalinata a pianta semicircolare **4** e presenta una copertura aggettante, anch'essa semicircolare, che reca il grande stemma dei Pamphilj. Tale copertura, con architrave sorretto da due colonne in travertino con capitelli ionici, ripropone – semplificandola – la soluzione che Pietro da Cortona aveva già adottato pochi anni prima in Santa Maria della Pace › Fig. 21.122.

Il Bernini, pur utilizzando sempre elementi tratti dal repertorio classico (colonne, pilastri, paraste, architravi, cornici, cupole), compone le sue architetture secondo regole nuove, che nulla hanno del rigore formale dei classici. Tali architetture, infatti, non sono pensate solo per se stesse ma anche – e forse soprattutto – in funzione dello spazio circostante, sia quando vi si adattano (come nel caso del *Baldacchino* e della *Fontana dei Fiumi*, che nascono come elementi di arredo), sia quando lo modificano (come nel caso del Colonnato di piazza San Pietro e dell'esedra esterna del Sant'Andrea).

È con queste soluzioni che l'arte barocca trova in Bernini la propria espressione più alta e completa. Mai come ora, infatti, città reale e città ideale hanno trovato un punto di così perfetto equilibrio: quasi una sorta di nuova e monumentale classicità.

21.7

Francesco Borromini (1599-1667)

La curva che modella e avvolge lo spazio

«Chi segue altri, non li va mai inanzi[1], et io al certo[2] non mi sarei posto a questa professione col fine di esser solo copista». È ricordando questo detto di Michelangelo che *Francesco Castelli*, meglio noto come *Borromìni*, dal doppio cognome paterno (Giovanni Domenico Castelli Brumino), volle riassumere la propria attività di architetto. Originario di Bissóne sul lago di Lugano (oggi Canton Ticino), dove nacque il 27 settembre 1599, si recò giovanissimo a Milano per apprendere l'arte del costruire. Nella città lombarda fu attivo nella fabbrica del Duomo ed ebbe anche occasione di conoscere le prime opere di Bramante. Trasferitosi a Roma, lavorò alle dipendenze del conterraneo e già affermato *Carlo Maderno* (1556-1629) e, successivamente, di Gian Lorenzo Bernini al quale fu sempre ostile per il diverso modo di concepire l'architettura. Nella città dei papi fu colpito in modo particolare dalle architetture di Michelangelo e studiò anche le decorazioni e gli edifici antichi, interessandosi ai nuovi scavi che proprio in quel periodo si stavano compiendo.

Il Borromini, sempre riflessivo, problematico e dedito allo studio, accumulò nella sua biblioteca oltre mille libri, molti dei quali di argomento architettonico. Questo fa meglio comprendere quanto egli fosse intellettualmente curioso e animato da un vivo desiderio di apprendere, atteggiamento non molto comune fra gli altri architetti del tempo › Ant. 184.

Borromini operò esclusivamente come architetto, a differenza di Bernini dedito, come s'è visto, anche alla scultura e alla pittura: in tal modo si emancipò dal costume rinascimentale secondo il quale l'artista doveva essere «universale», cioè esperto nel maggior numero possibile di discipline. Con Borromini nasce dunque il moderno concetto di «specializzazione», consistente nel concentrare tutte le proprie capacità ed energie in un unico campo nel quale si tende a essere eccellenti.

A partire dal 1634 divenne architetto indipendente, ma sin dal 1632 Bernini aveva fatto sì che il collega-rivale ottenesse la carica di architetto della Sapienza, l'antica Università di Roma, non certo per magnanimità, ma per poter accelerare la rottura della loro collaborazione, già intaccata per la convinzione di Francesco che Gian Lorenzo non solo si attribuisse meriti che non erano suoi, ma anche che lo raggirasse su questioni di danaro.

21.83 ↑
Francesco Borromini, *Disegno del capitello del Baldacchino di San Pietro*, ca 1631/1632. Penna e acquerello bruno su matita nera, 39,2×37,1 cm. Windsor, Windsor Castle, Royal Library, inv. 5636.

M Disegni e stampe

■ **Castelli Brumino** Castelli era il cognome del padre naturale di Giovanni Domenico, Brumino quello del padre adottivo.

■ **Grafite** Minerale di carbonio, untuoso al tatto e di consistenza morbida. Lascia un segno nitido color piombo (grigio scuro). Noto agli artisti del XVI secolo, il suo uso si diffuse nel XVII, soprattutto per il disegno architettonico. Veniva usato entro bastoncini di legno o cilindretti di metallo per non sporcare la mano.

■ 1. **non li va mai inanzi**: non lo supera mai.
2. **al certo**: certamente, di sicuro.
3. **alcuni dei suoi medesimi**: alcune delle persone che gli erano vicine.
4. **cagione**: ragione, motivo.
5. **in processo di tempo**: con il procedere del tempo.
6. **continovo**: continuo.

Nell'esercizio della professione Borromini produsse una gran mole di disegni dei quali fu gelosissimo, in quanto li considerava «i suoi propri figliuoli». Tale grande amore lo portò addirittura a distruggerne molti dando loro fuoco qualche tempo prima di morire. Francesco Borromini, infatti, morì suicida a Roma, dopo una notte di disperazione e sofferenze, il 3 agosto 1667.

Il biografo Filippo Baldinucci così scrisse dei suoi ultimi giorni:

> «Era egli stato solito di patir molto d'umore malinconico, o, come dicevano alcuni dei suoi medesimi[3], d'ipocondria, a cagione[4] della quale infermità, congiunta alla continua speculazione nelle cose dell'arte sua, in processo di tempo[5] egli si trovò sì profondato e fisso in un continovo[6] pensare, che fuggiva al possibile la conversazione degli uomini standosene solo in casa, in null'altro occupato, che nel continuo giro dei torbidi pensieri».

Il disegno Il disegno borrominiano è sempre eseguito con grande cura Fig. 21.83 e, a partire dal 1632, facendo quasi sempre ricorso alla grafite, un

21.84 ←
Francesco Borromini, *Colonna tortile per il ciborio dell'Altare della Confessione in San Pietro*, 1625. Penna e acquerello bruno su carta, 49,6×21,4 cm. Windsor, Windsor Castle, Royal Library, inv. 5635.

M Disegni e stampe

21.85 →↘
Francesco Borromini, *Progetto per la lanterna di Sant'Ivo alla Sapienza*, 1632/1633-1642. Grafite su carta, 90,8×37 cm. Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. AZRom510. Intero e particolare.

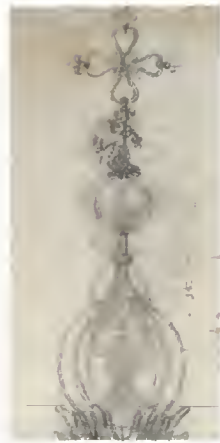
M Disegni e stampe

21.86 ↓
Francesco Borromini, Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza, 1642-1660. Roma. Veduta della lanterna.

materiale nuovo che proprio Francesco fu tra i primi a usare a Roma. Solitamente egli ricorreva alla grafite dura per l'impianto geometrico di base e per quei tratti che dovevano risaltare con grande precisione, e a quella morbida e dal segno più scuro e pastoso per ombreggiare e modellare.

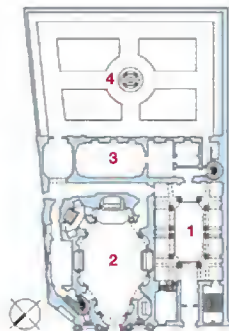
Nel giovanile disegno di presentazione, eseguito a penna e acquerello bruno, inerente a una delle colonne del *Baldacchino* di Bernini per l'Altare della Confessione in San Pietro, l'architetto raffigura con minuzia il capitello composito, i rami di alloro, i puttini e le api che ornano il terzo superiore del fusto **Fig. 21.84**. Con l'acquerello, infine, rende la tridimensionalità del soggetto.

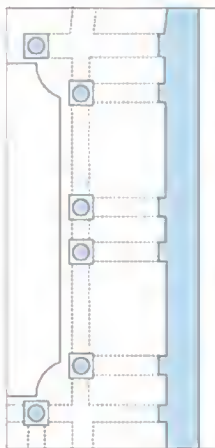
Con il disegno a grafite dell'Albertina di Vienna **Fig. 21.85** si è, invece, in presenza di un complesso studio architettonico per la lanterna della Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza **Fig. 21.86** › oltre. Eseguito in proiezioni ortogonali, infatti, esso mostra (in basso) la sezione della lanterna e la faccia esterna di una delle finestre che in essa si aprono e, in trasparenza, l'andamento della spirale conclusiva. L'impressione di errori o sfalsamenti del disegno, procedendo verso l'alto, è dovuta, invece, alla costruzione geometrica delle indispensabili correzioni ottiche.

San Carlo alle Quattro Fontane Tra il 1634 e il 1641 Francesco Borromini costruisce per i Padri Trinitari Scalzi spagnoli il «quarto» (o ala del dormitorio), il chiostro e la *Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane*, detta anche «San Carlino» a causa delle sue esigue dimensioni **Figg. 21.87 e 21.88**.

21.87 ←
Francesco Borromini, Chiostro di San Carlo alle Quattro Fontane, 1635-1637. Roma.

21.88 →
Pianta del complesso di San Carlo alle Quattro Fontane.

21.89 ↓
Chiostro di San Carlo alle Quattro Fontane. Particolare dell'ordine inferiore.

1. Chiostro
2. Chiesa
3. Refettorio
4. Giardino

Il piccolo chiostro, eseguito tra il 1635 e il 1637, ha pianta pressoché rettangolare e si compone, in alzato, di un doppio ordine di colonne. Quelle inferiori **Fig. 21.89**, tuscaniche, hanno l'abaco prolungato fino a costituire un architrave che sostiene alternativamente un muro pieno e un arco; quelle superiori, invece, sono trabeate. Gli angoli del rettangolo di base, smussati secondo archi di cerchio, ospitano coppie di colonne sulle quali insistono porzioni di muro convesse. La pianta si trasforma dunque in un ottagono con quattro lati curvi e di dimensione ridotta rispetto ai rimanenti; inoltre la disposizione delle coppie di colonne angolari è tale che la loro proiezione sulle retrostanti pareti lunghe dia luogo a coppie di paraste la cui distanza reciproca è la stessa di quelle derivanti dalla proiezione delle coppie di colonne dei lati maggiori sulle stesse pareti **Fig. 21.90**.

La forma convessa introdotta nel chiostro diventa anche il motivo dominante della chiesa. Questa, iniziata nel 1638, ha una pianta, basata sull'ellisse, costituita dal succedersi di rientranze e di sporgenze **Fig. 21.88, 2**. L'andamento sinuoso del perimetro, ulteriormente animato dalla presenza di semicolonne addossate alle murature, si legge ancora, continuo e limpido, nell'alta cornice **Fig. 21.91**.

21.90 ↑
Schematizzazione grafica della proiezione delle colonne sui lati lunghi e definizione delle coppie di paraste.

21.91 →
Francesco Borromini, Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, 1638-1667. Roma. Veduta dell'interno verso la cupola.

21.92 ←
Francesco Borromini, Facciata della Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, 1665-1677.

21.93 ↙
Francesco Borromini, *Planimetria dell'innesto della facciata alla chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane*, 1660. Disegno a grafite su carta, 46,7×71,8 cm. Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. AZRom175.

 Disegni e stampe

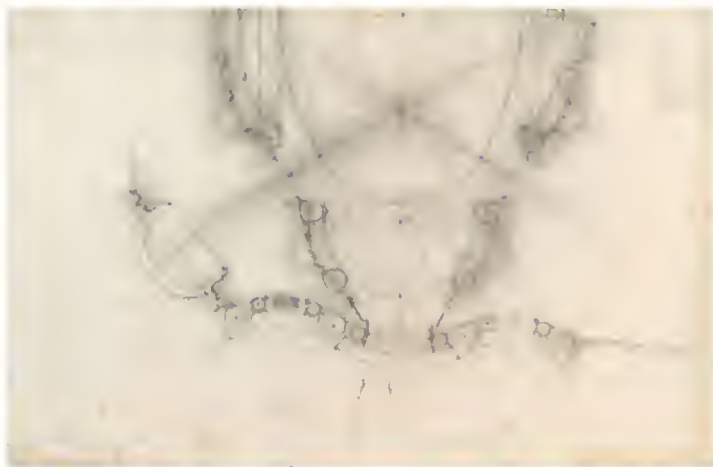
21.94 ↓
Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane. Particolare della facciata.

Quattro arconi, infine, riconducono la struttura alla perfetta imposta ovale della cupola. Nel complesso disegno del cassettonato che la decora, infine, croci, esagoni e ottagoni si fondono mirabilmente con un potente effetto scultoreo, ulteriormente rafforzato anche dall'uniforme colorazione bianca. L'impressione che si ricava da questo spazio perennemente mosso, avvolgente e modellato dall'architettura fu ben espressa dalla testimonianza di un contemporaneo che così riferisce il comportamento dei visitatori:

> «et quando stano in chiesa altro non fanno che guardar allo alto et voltarsi per tutta la chiesa, per che tutte le còsse d'essa sono in tal modo disposte che una chiama alla altra» › Ant. 185.

Le prime idee per la facciata di San Carlino risalgono al 1634, ma la costruzione vera e propria, iniziata nel 1665, si protrasse comunque a lungo e, in gran parte, avvenne dopo la morte dello stesso Borromini. L'ultimazione dei lavori, infatti, si ebbe solo nel 1677 Fig. 21.92 .

L'architetto, perciò, poté controllare solo la costruzione dell'ordine inferiore, mentre quello superiore subì varie modifiche a opera del nipote *Bernardo* (1643-1709), che gli era succeduto nella direzione della fabbrica, tra il 1675 e il 1677.

La grande invenzione della facciata consiste nella pianta Fig. 21.93 . In essa – che ha l'andamento di

21.95 ↑
Francesco Borromini, Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza, 1642-1660. Roma. Veduta dell'esterno.

21.96 →
Planimetria del complesso di Sant'Ivo alla Sapienza.

21.97 ↗
Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza. Veduta dell'interno.

21.98 →
Genesi geometrica della pianta della Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza.

21.99 →
Francesco Borromini, *Pianta di Sant'Ivo alla Sapienza*, ca 1660. Disegno a grafite su carta, 37,5×27 cm. Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. AZRom500. Particolare.

M Disegni e stampe

una sinusòide – una curva continua presenta concavità agli estremi e una convessità al centro ed è contenuta e organizzata architettonicamente, in alzato, tramite lo snodarsi di quattro colonne. Queste sostengono una trabeazione che, al pari della struttura muraria – pur forata da finestre ovali, nicchie e portale –, si modella sulla sinusoide **Fig. 21.94**. L'ordine superiore, infine, presenta tre concavità (quella centrale con un'aggiunta convessa), un coronamento a balaustra e un grande medaglione centrale sorretto da angeli. L'effetto complessivo è pertanto quello di una sorta di plastica membrana che scorre come un'onda lungo l'attuale via del Quirinale.

Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza La massima espressione della libertà inventiva del Borromini, incentrata sempre sulla trasformazione di un rigoroso schema geometrico di partenza, è costituita dalla chiesa a pianta centrale di *Sant'Ivo alla Sapienza*, progettata a partire dal 1632/1633 e realizzata fra il 1642 e il 1660 **Figg. 21.95-21.100**.

Qui Francesco, appena nominato architetto della Sapienza, dovette innanzitutto misurarsi con un preesistente cortile, un lato del quale era curvilineo.

Da un triangolo equilatero **Fig. 21.98, a** con un semicerchio su ciascun lato **b** e con gli angoli tagliati da un arco di cerchio **c** si genera uno schema planimetrico mai impiegato prima, costituito da tre ampie absidi lobate alternate a tre nicchie introdotte da pareti convergenti e aventi il fondo conves-

■ **Sinusoide** Curva matematica rappresentativa della funzione *seno*. Si disegna così:

so d e Fig. 21.99. In tal modo Borromini abbandona definitivamente la regola rinascimentale delle proporzioni, che faceva generare l'edificio dalla ripetizione di moduli uguali, per proporre una preziosa e rigorosa progettazione per schemi geometrici.

Contrariamente a quanto era avvenuto nella Chiesa di San Carlino, qui la forma della pianta prosegue in alzato senza variazioni – in un modo che dimostra la chiarezza e l'organicità della progettazione – per culminare nella cupola la cui struttura ripete gli stessi spigoli e le medesime rientranze e sporgenze presenti nella pianta Fig. 21.100. Questo complesso andamento mistilineo si annulla soltanto nell'anello del serraglio della lanterna, le cui facce sono tutte convesse.

Alla stessa logica compositiva risponde anche l'esterno, soprattutto nell'alto tiburio che nasconde la cupola e nelle gradinate che ne costituiscono le nervature scoperte. Dei contrafforti radiali curvilinei ad arco rovescio (cioè con la concavità rivolta verso l'alto) stringono la cupola e vanno a sorreggere la lanterna che ha facce concave separate da colonne binate concluse, oltre la trabeazione, da candelabre fiammanti. La terminazione della lanterna è un'elica scultorea. Essa, che via via si restringe procedendo verso l'alto, imprime all'edificio un senso di movimento rotatorio sempre più vorticoso.

Infine la fabbrica si accende nella corona sommitale formata da lingue di fuoco sulla quale la palla e la croce, sostenute da quasi immateriali archetti metallici, sembrano miracolosamente sospese › Figg. 21.85-21.86.

Alle dimensioni della fabbrica Borromini prestò particolare cura. Egli, infatti, partì da proporzioni ideali e aumentò progressivamente le misure reali in modo tale che, dalla posizione privilegiata di chi sostasse sotto l'arco di ingresso al cortile della Sapienza, il complesso della cupola, stanti le riduzioni prospettiche, potesse apparire perfettamente corrispondente alle proporzioni ideali.

Basilica di San Giovanni in Laterano Fra le attività architettoniche del Borromini occorre ricordare l'intervento di trasformazione della basilica paleocristiana di *San Giovanni in Laterano* Fig. 21.101, la più importante delle chiese romane dopo San Pietro. L'incarico gli venne da papa Innocenzo X Pamphilj nel 1646 (in un momento in cui la notorietà del Bernini era momentaneamente in declino) in concomitanza con i preparativi per il Giubileo del 1650.

Borromini conciliò le esigenze statiche (la chiesa minacciava addirittura di crollare) con quelle di conservare l'antica basilica, secondo il desiderio dello stesso pontefice Fig. 21.102.

L'architetto trattò il venerando edificio come una reliquia, racchiudendola in un prezioso reliquiario in muratura. Egli, infatti, ne rinforzò le strutture inglobandole nelle nuove, ma rendendole visibili a tratti, così come un corpo sacro viene mostrato con devota moderazione. Inoltre impiegò a coppie le antiche colonne delle navate laterali nelle profonde edicole alla base dei grandi pilastri della navata centrale. Ciascun pilastro viene così sottolineato da lesene gigantesche sorreggenti la trabeazione che, non più continua, si interrompe per lasciare spazio alle aperture finestrate. L'unitarietà dell'immensa navata centrale si frantuma nelle diverse specie di coperture delle campate delle navate laterali, i cui pilastri presentano ancora, invece, il tema dell'angolo smussato già impiegato dall'architetto nel chiostro di San Carlino.

21.100 ↖↑
Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza. Veduta della cupola e particolare.

21.101 ↓
Filippo Gagliardi, *Basilica lateranense prima dell'intervento di Borromini*, 1649-1652. Affresco. Roma, Chiesa di San Martino ai Monti.

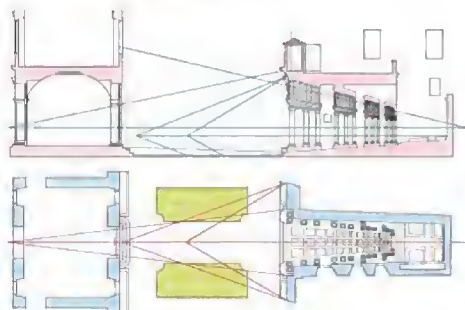
La «Prospettiva» di Palazzo Spada Una straordinaria quanto spettacolare illusione prospettica viene commissionata a Borromini nel 1652 dal cardinale Bernardino Spada – che aveva forti interessi nei riguardi dell'ottica e dei giochi prospettici – per il suo palazzo romano Figg. 21.103 e 21.105.

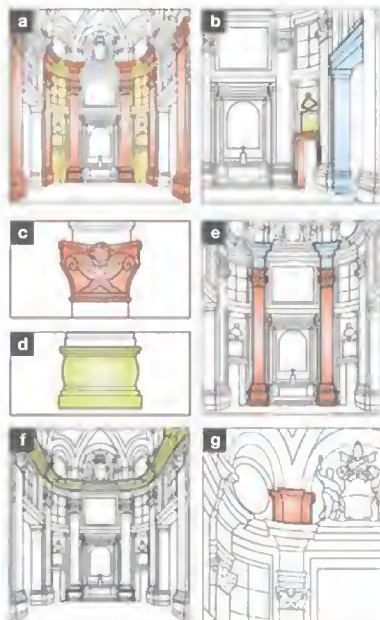
La «Prospettiva», com'è ancora chiamata, venne realizzata nel piccolo cortile degli aranci. L'aspetto è quello di una lunga galleria colonnata che conduce in un giardino ornato di siepi e statue. In realtà la distanza tra l'ingresso (introdotto da due coppie di colonne tuscaniche binate) e il fondo del "giardino" è di poco più di 8 metri, ma si ha l'illusione che la piccola architettura sia lunga più del doppio. Tale condizione – percepibile soprattutto attraverso la veduta frontale – è dovuta all'inclinazione del pavimento, che si alza in profondità, e della volta a botte, che, invece, si abbassa (ed è, perciò, un semicono), nonché alle pareti, scandite da colonne, che

21.102 ↑↗←
Francesco Borromini, Basilica di San Giovanni in Laterano, 1646-1649. Roma. Vedute.

21.103 →
Francesco Borromini, «Prospettiva» di Palazzo Spada, 1652-1653. Roma, Palazzo Spada.

21.104 ↓
Pianta e sezione della «Prospettiva» con l'individuazione del punto di vista (a sinistra).

21.105 →
«Prospettiva» di Palazzo Spada. Particolari.

21.106 ←
Francesco Borromini, Cappella dei Re Magi, dal 1660. Roma. Veduta verso l'altare.

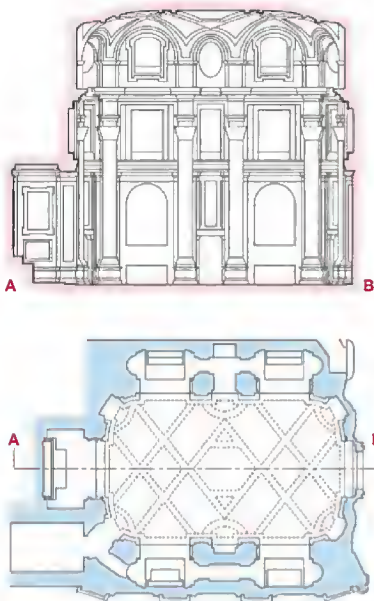
21.107 ↓
Schematizzazione grafica delle componenti architettonico-decorative della Cappella dei Re Magi.

si avvicinano e riducono progressivamente la loro dimensione Fig. 21.104.

Francesco Borromini, che rispose alle aspettative del cardinale Spada, era, d'altro canto, espertissimo in prospettiva e abituato, come si è visto, a tener conto della visione e della percezione dei riguardanti anche nel progettare le sue architetture reali.

Cappella dei Re Magi Nell'ottobre 1646 Francesco Borromini era stato nominato architetto della Congregazione di Propaganda Fide – carica già ricoperta da Bernini – grazie alla raccomandazione di papa Innocenzo X. La Congregazione era stata fondata nel 1622 da papa Gregorio XV Ludovìsi (1621-1623) con lo scopo di centralizzare tutte le attività delle missioni e ben presto era diventata ricca e potente.

Nel 1647 Borromini era già all'opera per riorganizzare gli spazi e costruire nuovi ambienti nel complesso di proprietà della Congregazione, nei pressi dell'attuale piazza di Spagna, a Roma. È così che, tra le altre costruzioni, prende vita l'innovativo ambiente della *Cappella dei Re Magi*, una delle

21.108 →
Francesco Borromini, *Disegno per la pianta della Cappella dei Re Magi*, 1660. Grafite su carta, 49,5×66,6 cm. Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. AZRom889.
Disegni e stampe

■ **Propaganda Fide** La *Sacra Congregazione di Propaganda Fide* (in latino «per la propagazione della fede») è un collegio cardinalizio che governa l'attività missionaria cattolica nel mondo. Dal 1641 essa incorpora il *Collegio urbano de Propaganda Fide* per l'istruzione dei giovani. Oggi è la *Congregazione per l'Evangelizzazione dei Popoli*.

opere più significative della maturità dell'architetto ticinese Fig. 21.106.

Il piccolo edificio fu costruito a partire dal 1660, anno in cui una precedente cappella, realizzata dal Bernini nel 1634, venne distrutta.

La pianta è quella di un rettangolo dagli spigoli stondati Figg. 21.108 e 21.109. In alzato un sistema di coppie di alte paraste scandisce ritmicamente lo spazio, accompagnato da due ordini di parastine doriche architravate Fig. 21.107, a. Di queste, le più basse si trovano al di sotto dei busti di vari benefattori della Congregazione, mentre le più alte arrivano al di sotto delle finestre quadrangolari che illuminano l'ambiente b. Le alte paraste, invece, hanno una base pulvinata d – ripresa dall'esterno della raffaellesca Villa Madama – e un capitello derivante dal corinzio, con volute rovesce c e un motivo decorativo costituito da una testina di serafino Fig. 21.111. I segmenti di architrave e fregio, che su di esse si impostano, vengono percepiti come prosecuzione del fusto delle paraste stesse Fig. 21.107, e di cui, pertanto, incrementano visivamente l'altezza. La cornice, invece, corre tutt'attorno all'edificio costituendo l'elemento che lega fra loro tutte le parti e che corona le pareti f. Sulla cornice, infine, bassi piedistalli, in asse con le sottostanti paraste, definiscono l'appoggio per le nervature che percorrono l'intera volta intersecandosi g e Fig. 21.110.

Come in un edificio gotico, la volta è connessa ai muri che la sostengono, secondo una soluzione di intima chiarezza di cui, in seguito, soltanto Guarino Guarini, nelle sue architetture torinesi, saprà trarre tutte le conseguenze e nuovi stimoli › par. 22.3.

21.109 ↖
Sezione longitudinale AB e pianta della Cappella dei Re Magi.

21.110 ↑
Cappella dei Re Magi. Veduta della volta.

21.111 ↓
Cappella dei Re Magi. Particolare di un capitello di una parasta.

21.8 Pietro da Cortona (1597-1669)

L'esuberanza dell'artificio

Architetto e pittore contemporaneo di Bernini e Borromini, *Pietro Berrettini* detto *da Cortona* condivise con loro la scena artistica del Barocco romano › Ant. 186. Nato nel 1597 a Cortona (Arezzo) da una famiglia di modesti artigiani, si formò inizialmente presso il pittore fiorentino *Andrea Còmmodi* (1560-1638). Fu proprio quest'ultimo che verso il 1611/1612 lo condusse a Roma, città dove erano già presenti moltissimi artisti toscani. In questo contesto il giovane e promettente Berrettini seppe dare un autonomo impulso al proprio tirocinio, dedicandosi con passione allo studio dell'arte classica e della pittura di Raffaello. Il contatto con i rappresentanti della cultura antiquaria del tempo consolidò in breve la fama di Pietro, rendendolo l'artista prediletto di famiglie importanti quali i Borghese, i Sacchetti, i Barberini e i Pamphilj. Poté così concorrere in modo determinante al formarsi e al progredire del gusto barocco a Roma, città dove lavorò quasi senza interruzione fino alla morte, avvenuta nel 1669.

Il disegno Disegnatore di grande talento, Pietro da Cortona dimostra una notevole padronanza del mezzo tecnico, caratteristica, questa, che è tipica della sua prima formazione fiorentina.

Nella *Testa della Dignità*, uno dei numerosi dise-

gni preparatori per il grandioso affresco della volta di Palazzo Barberini › oltre, il segno della semplice pietra nera su carta avorio appare inciso e pulito, senza lumeggiature a biacca né pentimenti Fig. 21.112 . Il nobile volto, ruotato di tre quarti, è di evidente ispirazione classicheggiante (forse desunto anche da qualche esempio antico) e la morbida plasticità dei lineamenti e dell'acconciatura è ottenuta con un tratteggio a linee parallele.

Nel *Martirio di Santa Martina* Fig. 21.113 , invece, probabile disegno preparatorio per una pala d'altare commissionatagli per la chiesa senese di San Francesco, il tratto in pietra nera appare veloce e sicuro, ma più corposo, perfettamente adeguato alla concitata drammaticità della scena. La torsione del corpo della santa martire, al centro, è ulteriormente sottolineata dal vigoroso panneggio, il cui chiaroscuro è ben definito dalle ombre dell'acquerello grigio e dalle luci dei rilievi a biacca.

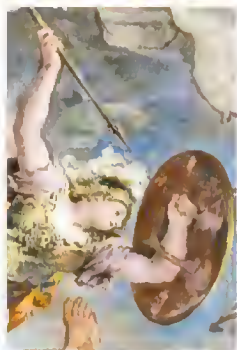
21.112 ↖↓
Pietro da Cortona, *Testa della Dignità*, ca 1633/1638. Pietra nera su carta avorio, 30,2×23,7 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Graphische Sammlung. Intero e particolare.
Disegni e stampe

21.113 ↗
Pietro da Cortona, *Martirio di Santa Martina*, ca 1656/1660. Pietra nera, acquerello grigio e biacca su carta grigia, 29,4×18,8 cm. Londra, British Museum.
Disegni e stampe

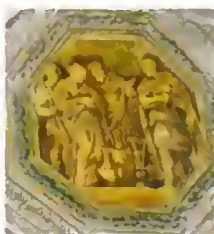
Trionfo della Divina Provvidenza Pietro da Cortona fornisce un significativo contributo al rinnovamento della pittura decorativa ad affresco, per la quale propone un nuovo stile che, pur muovendo da una meditata rielaborazione della cultura classicista, arricchisce la narrazione di inediti effetti scenografici e di un uso efficace del colore. Tutto questo è particolarmente evidente nel *Trionfo della Divina Provvidenza*, il grandioso dipinto che orna la volta del Salone di Palazzo Barberini, a Roma Fig. 21.114 .

Realizzato tra il 1632 e il 1639, l'affresco rappresenta simbolicamente la Divina Provvidenza che, al centro di una complessa e movimentata allegoria, fa incoronare dall'Eternità Fig. 21.115 lo stemma gentilizio della famiglia Barberini. Questo, caratterizzato da tre api dorate entro una ghirlanda d'alloro – simbolo di concordia e operosità nella gloria – è sorretto dalle Virtù teologali, a loro volta inserite in un fantasioso affollarsi di figure simboliche, studiate e disposte secondo il progetto iconografico ideato dal letterato pistoiese Francesco Bracciolini (1566-1645). In tal modo i Barberini, famiglia alla quale apparteneva anche l'allora papa Urbano VIII, intendevano esaltare al massimo il prestigio e la potenza del proprio casato.

Sulle orme degli esempi del Correggio e di Annibale Carracci, il Berrettini riesce a creare l'illusione di una straordinaria profondità prospettica, gettando le basi per quello che sarà uno dei temi

21.114 →↓
Pietro da Cortona, *Trionfo della Divina Provvidenza*, 1632-1639. Affresco. Roma, Palazzo Barberini, Volta del Salone. Intero e particolari.

decorativi fondamentali della pittura murale sei e settecentesca. L'artista, infatti, proietta liberamente la propria fantasiosa visione sullo sfondo chiaro del cielo, come se si trattasse di una scenografia teatrale, nel cui spazio realtà e finzione si inseguono e si confondono di continuo, creando di volta in volta stupore, incredulità e meraviglia. La novità della realizzazione è tale che la consistenza materiale del soffitto pare dissolversi e, conseguentemente, «le figure per entro[1] le sue chiarezze rassembrano[2] vive», come scrive un testimone del tempo, «e che passeggino[3] l'aria volando, o portate da spiriti invisibili», sullo sfondo fantastico «di una purissima conca trasparente».

Tali effetti, del resto, oltre che con le rigorose regole prospettiche tendenti a esaltare l'impressione dello scorcio dal sotto in su, sono spesso ottenuti anche grazie all'utilizzo di nuove tecniche pittoriche. La sensazione della luminosità diffusa, ad esempio, viene suggerita attraverso l'uso di pennellate frammentarie e quasi puntiformi che, se osservate dal basso, conferiscono una leggerezza particolare alla materia cromatica, rendendola aerea e quasi trasparente.

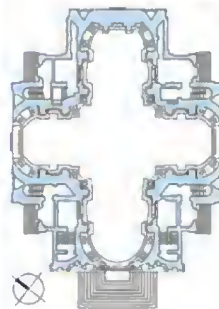
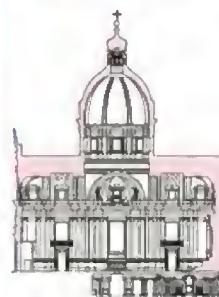
21.115 ↑↓
Trionfo della Divina Provvidenza. Particolari.

■ 1. **per entro**: all'interno.
2. **rassembrano**: appaiono.
3. **passeggino**: attraversino.

Chiesa dei Santi Luca e Martina Anche sul piano della progettazione architettonica Pietro da Cortona sviluppa un'interpretazione dello spazio innovativa e personale. Pur partendo dalla costante e libera riproposizione degli ordini classici, infatti, egli attinge anche alle esperienze bramantesche e palladiane, modellando plasticamente i propri edifici in modo scenografico. Questo è più che mai evidente nella *Chiesa dei Santi Luca e Martina*, uno dei primi e più compiuti esempi del Barocco romano Figg. 21.116-21.118.

La costruzione, condotta personalmente da Pietro dal 1634 al 1668, sorge ai piedi del Campidoglio, tra il Foro di Cesare e l'antica Curia, in luogo della chiesetta medievale di San Luca. La pianta originariamente prescelta fu quella circolare, in omaggio alla tipologia dei primi *martýria* cristiani. In seguito, però, l'architetto cortonese preferì una soluzione a croce greca di ispirazione rinascimentale, anche se

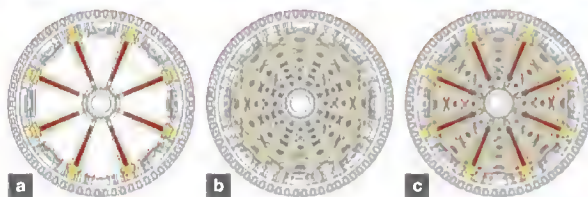
21.116 ←↓↙
Pietro da Cortona, Chiesa dei Santi Luca e Martina, 1634-1668. Roma. Veduta della facciata meridionale e particolari.

21.117 ↓
Sezione longitudinale della Chiesa dei Santi Luca e Martina (rielab. da A.C. Fusco, M. Villani, 2002).

21.118 ↓
Pianta della Chiesa dei Santi Luca e Martina.

– e qui sta la sua genialità progettuale – ne stravolse e ne reinventò completamente l'organizzazione spaziale **Figg. 21.117** e **21.118**. Il braccio longitudinale della croce, infatti, è lievemente più lungo di quello trasversale, anche se entrambi terminano con absidi semiellittiche, le cui morbide curvature annullano la percezione di qualsiasi asimmetria dimensionale.

Le pareti interne si snodano lungo il perimetro della croce con un suggestivo alternarsi di rientranze e aggetti, scanditi dall'ininterrotto succedersi di colonne, nicchie e paraste, culminante nell'addensarsi, agli angoli dell'incrocio dei due bracci, di un complesso sistema di colonne e pilastri ionici binati su alti piedistalli **Fig. 21.119**. In questo modo la presenza degli spigoli viene di fatto smaterializzata e la sensazione che ne deriva è quella di uno spazio continuo e avvolgente che, modellandosi in modo quasi scultoreo, grazie anche alla prevalenza del colore bianco, suggerisce il senso di uno scenografico colonnato circolare.

21.119 ←
Chiesa dei Santi Luca e Martina. Veduta dell'angolo all'incrocio tra navata e transetto.

21.120 ↓↙
Chiesa dei Santi Luca e Martina. Veduta della cupola e particolare della lanterna.

La stessa logica di plastica modellazione delle strutture murarie attraverso uno spregiudicato impiego dell'ordine architettonico si riscontra anche negli esterni e, in modo spettacolare, soprattutto nella facciata rivolta a Sud Fig. 21.116 . Questa, a spiccato sviluppo verticale, è suddivisa in due livelli da una massiccia trabeazione aggettante che svolge anche la funzione decorativa di marcapiano. La superficie della muratura risulta qui leggermente convessa, in modo che la forma interna trovi immediato riflesso anche all'esterno, dove l'articolato alternarsi di semicolonne e paraste binate con capitelli ionici quasi anticipa al visitatore le soluzioni tipologiche che potrà trovare varcando il portale d'ingresso.

Analoghe singolarità costruttive, infine, si riscontrano anche nella cupola a pianta circolare, la cui fantasiosa tipologia deriva dalla sovrapposizione di due ipotesi costruttive apparentemente opposte: da un lato la calotta a lacunari del Pantheon, dall'altro la struttura costolonata di San Pietro Fig. 21.120 . L'effetto decorativo che ne consegue è di forte impatto, in quanto il succedersi di costoloni Fig. 21.121, a e cassettoni b , plasticamente valorizzato dagli otto finestroni luciferi del tamburo, conferisce all'intradosso un senso di spazialità dilatata c , del tutto assimilabile agli effetti pittorici di sfondamento prospettico dei quali, come si è visto, lo stesso Pietro era maestro.

21.121 ↖
Graficizzazione dello schema strutturale della cupola della Chiesa dei Santi Luca e Martina.

a. Costoloni
b. Cassettonatura
c. Soluzione finale

Chiesa di Santa Maria della Pace Il nuovo tema della facciata convessa, del resto, ritorna in quella che l'architetto realizza fra il 1656 e il 1659 per la chiesa romana di *Santa Maria della Pace* Fig. 21.122 , della quale cura anche la ripavimentazione, il rivestimento a stucco della volta interna e il restauro della Cappella Chigi. Committente dei lavori, infatti, era papa Alessandro VII Chigi, uno degli

21.122 ↓↘
Pietro da Cortona, Chiesa di Santa Maria della Pace, 1656-1659. Roma. Veduta della facciata e particolari.

21.123 →
Assonometria del rapporto tra il prospetto quattrocentesco di Santa Maria della Pace e quello progettato da Pietro da Cortona. In celeste la muratura del Quattrocento, in rosa l'ntervento di Pietro da Cortona (rielab. da M. Dal Mas, 1998).

artefici del rinnovamento urbanistico romano del Seicento.

L'intervento del Berrettini, comunque, non si limita alla chiesa e coinvolge anche l'allargamento della piazzetta trapezoidale antistante e il ridisegno degli edifici che vi si affacciano, al fine di definire una nuova scenografia urbana che, proprio come su un palcoscenico, nasconde dietro a un rinnovato fondale architettonico gli accessi al retrostante chiostro e a un vicolo laterale **Fig. 21.124**.

Fulcro di quello che, fin da allora, era definito come «nobil theatro», resta comunque la facciata. Nella ricostruzione della sua parte superiore l'artista sovrappone a quella preesistente, che era piana, una nuova muratura lievemente convessa. Al piano terreno, poi, tale motivo viene ripreso e ulteriormente accentuato dalla forte sporgenza del pronao, il cui profilo è scandito da sei colonne in travertino. Secondo il progetto iniziale la pianta di

21.124 ↓
Pianta di progetto della Chiesa di Santa Maria della Pace e della piazza antistante. Rielaborazione da un disegno originale della bottega di Pietro da Cortona del 1656.

questo corpo aggettante, evidentemente ispirata al bramantesco San Pietro in Montorio e, forse, anche con un colto riferimento alle Terme di Diocleziano, doveva essere semicircolare **Fig. 21.123**.

In seguito Pietro l'ha resa semiellittica, al fine di meglio inserirla nel piccolo invaso della piazzetta. In tal modo, quasi trattenuta fra le retrostanti quinte delle ali laterali, la facciata sembra irrompere nello spazio antistante, come se una forza misteriosa la gonfiasse da dietro, conferendole una volumetria autonoma.

22 Il Seicento. Monumentalità e fantasia

PARTE SECONDA

22.1 Guido Reni (1575-1642)

L'esaltazione del Classicismo

Nella sua biografia di *Guido Reni* Giovan Pietro Bellori (1613-1696) scrive che fin da bambino Guido veniva portato ai concerti nei quali il padre, musicista, si esibiva, in modo da poter essere anch'egli avviato alla professione paterna. In una di queste occasioni, il fanciullo, che spesso si distraeva e per allontanare la noia disegnava, conobbe un pittore fiammingo, naturalizzato bolognese, *Denijs Calvaert* (Anversa, 1540-Bologna, 1619). Questi, scoperte le sue attitudini artistiche, persuase il padre ad assecondarne la vocazione. Il Bellori perciò conclude:

> «E così Guido nell'accademia della musica trovò la scuola della pittura, dandoci a conoscere che quando ci spinge il cielo, anco per contrario sentiero corriamo alla mèta».

Dopo le prime esperienze presso il maestro fiammingo, Guido Reni – nato a Bologna nel 1575 – si avvicinò, quasi ventenne, all'Accademia degli Incamminati e seguì gli insegnamenti dei Carracci, in particolare di Ludovico. Nel 1600 circa fu a Roma, dove poté studiare le opere di Annibale Carracci e di Caravaggio, ma si dedicò anche allo studio appassionato dell'Antico e di Raffaello, l'artista che più di ogni altro aveva incarnato le aspirazioni classiche del primo Cinquecento › Ant. 189.

Dal 1603, anno del suo rientro a Bologna, al 1614, anno della definitiva sistemazione nella città natale, Guido Reni si spostò spesso da questa a Roma. Morì infine a Bologna nel 1642.

Reni crede fermamente che il pittore debba imitare la realtà, ma non quella quotidiana, preferita da Caravaggio, bensì una "ideale", creata selezionando quanto di più bello offriva la natura stessa. Egli ricerca, quindi, la *bellezza ideale* e non quella che ha solitamente sotto gli occhi. Infatti, in una lettera con la quale accompagnava il *San Michele Arcangelo* Fig. 22.1 per la chiesa dei Cappuccini di Roma, eseguito su commissione del cardinale Francesco Barberini (1597-1679), scriveva:

22.1 ↑↓
Guido Reni, *San Michele Arcangelo*, ca 1633/1635. Olio su seta, 293×202 cm. Roma, Santa Maria della Concezione. Intero e particolare.

> «Vorrei aver avuto pennello angelico e forme di paradiso, per formar l'arcangelo e vederlo in cielo, ma io non ho potuto salir tant'alto, ed in vano l'ho ricercato in terra, sicché ho riguardato in quella forma che nell'idea mi sono stabilita».

Si tratta, in definitiva, dello stesso concetto che aveva espresso anche Raffaello in una lettera all'amico Baldassar Castiglione (lettera apòcrifa, ma che esprime un concetto che l'Urbinate dovette avere ben chiaro):

> «per dipingere una bella, mi bisognerìa veder più belle [...] ma essendo carestìa [...] di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente».

Giovan Pietro Bellori individua inoltre le doti pittoriche di Guido:

> «sapeva regolar bene i panni nobilmente con ampiezza di pieghe e con eleganza non solo di panni lani[1] e drappi, ma di sete sottili e lievi, di colori soavi e cangianti, ed insieme di panni lini bianchi, de' quali adornava a tempo[2] gl'angeli e la Vergine, temperando[3] la soverchia[4] bianchezza con un poco di giallo o di colore di rose e di viole, che s'accordano con gl'altri colori veementi e di forza, e come in tutte l'altre parti della pittura fu egli facile ne' dintorni e ne' moti; tale riuscì ancora nelle sue invenzioni, nelle quali però e nelle attitudini de' santi, egli sempre riservò[5] una somma gravità, decoro ed affetti divoti».

Il disegno Disegnatore dalla mano esercitata e felice, come ogni buon accademico, Guido ha un tratto rapido negli studi a penna. Spesso, come nello *Studio per la Crocifissione di San Pietro* Fig. 22.2, risalente al 1604/1605 (preparatorio per l'analogo dipinto, eseguito secondo la maniera di Caravaggio, per la chiesa romana di San Paolo alle Tre Fontane e ora alla Pinacoteca Vaticana Fig. 22.3, la penna

1. **panni lani**: stoffe (panni) di lana.
2. **a tempo**: al tempo stesso.
3. **temperando**: mitigando.
4. **soverchia**: troppa.
5. **riservò**: osservò.

22.2 ↑
Guido Reni, *Studio per la Crocifissione di San Pietro*, ca 1604/1605. Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, tracce di pietra rossa, 22,9×13,8 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Disegni e stampe

22.3 ←
Guido Reni, *Crocifissione di San Pietro*, ca 1604/1605. Olio su tavola, 305×171 cm. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

22.4 ↗
Guido Reni, *Studio di donna inginocchiata*, ca 1611. Carboncino, rialzi di biacca su carta grigia, 26,1×18,6 cm. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Disegni e stampe

è rinforzata dall'acquerello per una migliore resa spaziale e per conferire alle figure una più decisa consistenza volumetrica. In tal modo, inoltre, l'artista può infondere al disegno quella tragicità che il soggetto richiede.

Nello *Studio di donna inginocchiata* Fig. 22.4, preparatorio per una delle madri della *Strage degli innocenti* › oltre, il carboncino, ora premuto sul foglio, ora tenuto leggero, dà fresca immediatezza al disegno, rilevato a biacca nelle parti che Guido Reni vuole in piena luce.

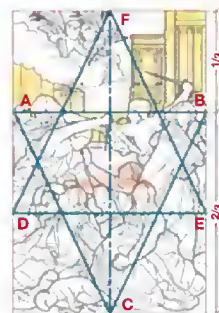
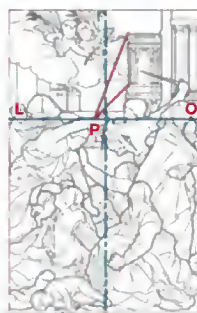
Strage degli Innocenti Al ritorno nella sua Bologna dal secondo soggiorno romano Guido Reni dipinge per la Chiesa di San Domenico la *Strage degli Innocenti*, ora alla Pinacoteca Nazionale del capoluogo emiliano **Fig. 22.5**. È in quest'opera, realizzata attorno al 1611, che è possibile cogliere quanto la meditazione sulle opere di Raffaello e lo studio delle sculture e delle architetture antiche di Roma siano stati proficui per il pittore bolognese.

La *Strage degli Innocenti* si riferisce al racconto evangelico secondo il quale il re Erode, per aver la certezza di sopprimere il piccolo Gesù, decretò la morte di tutti i bambini di Betlemme al di sotto dei due anni: gli *Innocenti*, appunto.

22.5 ↑
Guido Reni, *Strage degli Innocenti*, ca 1611.
Olio su tela, 268×170 cm.
Bologna, Pinacoteca Nazionale.

22.6 ↗
Strage degli Innocenti.
Particolare.

22.7 ↗
Schema prospettico della *Strage degli Innocenti*.

22.8 ↗
Schema geometrico-compositivo della *Strage degli Innocenti*.

Un alto numero di personaggi, tra madri, bambini e carnefici, affolla la scena occupando i due terzi della tela. La parte restante è lasciata agli edifici e al cielo, attraversato dalle nuvole. A sinistra, infatti, si erge una fortificazione, mentre a destra, su piani più avanzati, sono dipinte due architetture a ordini sovrapposti; l'una e le altre risultano collegate – anche se poco visibilmente – da una serie di arcate parallela al quadro prospettico. Intanto dal cielo due angioletti distribuiscono le palme che, nella tradizione iconografica, rappresentano il simbolo del martirio.

L'artista ha voluto attribuire la capacità di esprimere sentimenti solo alle madri e ai bambini caratterizzando i loro volti – e i loro occhi, in particolare – che rivelano paura, orrore, angoscia e disperazione. Le loro posture, inoltre, accentuano tali sentimenti con dolorosa intensità. C'è chi tenta di fuggire nascondendo il proprio figlio (la madre all'estremità destra), chi con terrore, afferrata per i capelli, urla sentendosi perduta (la donna all'estrema sinistra) **Fig. 22.6**, chi tenta un ultimo gesto di supplica o un'impossibile difesa, chi, infine, volge gli occhi al cielo prostrata dal dolore. Ai carnefici, abituati al delitto, Guido Reni riserva l'ombra sui volti, la contrazione crudele della bocca, la mancanza di ogni umano sentimento e la luce intensa sulle

braccia, e in particolare sulle mani che stringono i pugnali, strumenti di morte e di raccapriccio.

La statuaria conformazione dei corpi dei due uomini e le donne dai volti perfetti e dai corpi racchiusi in abiti drappeggiati – talvolta fin troppo composti – evitano che la scena appaia più cruenta di quanto non sia, con i due piccoli cadaveri nudi, drammaticamente in primo piano, in basso a sinistra.

Gli edifici, che scandiscono la successione dei piani verticali, consentono anche di individuare l'intelaiatura prospettica con la linea d'orizzonte alta, poco al di sotto del terzo superiore della tela, e il punto di fuga che sta sul braccio del carnefice di sinistra, come a indicare nella violenza il motore centrale dell'episodio sanguinario **Fig. 22.7**.

Il dipinto presenta una chiara geometria compositiva e un notevole senso di spazialità, nonostante le proporzioni della tela, insolitamente lunga e stretta. L'asse della rappresentazione pittorica, infatti, passa per la mano alzata del carnefice di sinistra e poco diverge dalla direzione della lama affilata del pugnale che stringe **Fig. 22.8, FC**. Inoltre due triangoli opposti, uno dei quali con il vertice rivolto verso il basso e con la base passante per la parete ad arcate (posta esattamente a ⅓ del bordo superiore della tela) **ACB**, l'altro con il vertice in alto **DFE**, definiscono la collocazione e le inclinazioni divergenti delle varie figure. Un terzo triangolo, infine, formato dalle tre donne accovacciate, penetra come un cuneo in profondità contribuendo alla resa spaziale complessiva. La composizione, il colore e lo spazio, pertanto, sembrano avere il sopravvento sulle emozioni e sul contenuto stesso della raffigurazione.

Sansone vittorioso Anche nel *Sansone vittorioso* **Fig. 22.9**, opera databile al 1613/1615 e realizzata come sopracamino per una delle sale del Palazzo Zambeccàri a Bologna, la storia biblica del forte Sansone vincitore di mille Filistèi (*Giudici*, 15, 9-20) sembra solo un pretesto per dipingere il corpo perfetto e sinuoso del giovane che segue docilmente la sagoma della tela o la contrasta armonicamente.

Il fianco destro arrotondato e il braccio sinistro piegato e portato sulla vita, infatti, si incurvano nel senso opposto ai tagli a mezzaluna degli angoli superiori della tela, mentre il braccio destro levato in alto accompagna la curvatura di coronamento **Fig. 22.10**. Il drappo giallo che copre l'inguine e attraversa le reni si gonfia al vento e replica – enfatizzandole – le curve del corpo di Sansone **Fig. 22.9, a**. Il giovane è al centro della tela e si staglia, colpito da una forte luce, contro un cielo quasi notturno in un cupo campo di battaglia, limitato dall'orizzonte marino. Egli tiene ancora stretta nella mano destra la mascella d'asino che ha usato come arma per vincere i nemici ed è rappresentato nel momento in cui si disseta – con un'acqua apparsa miracolosamente – dopo le fatiche della lotta e avendo in precedenza lodato la propria azione: «Con una mascella d'asino, un mucchio, due mucchi; con una mascella d'asino ho percosso mille uomini» (*Giudici*, 15, 14-18).

L'andamento diagonale dei corpi riversi dei vinti, scorciati prospetticamente **b**, contribuisce infine ad ampliare il già vasto e desolato paesaggio.

22.9 ↑→
Guido Reni, *Sansone vittorioso*, ca 1613/1615. Olio su tela, 260×233 cm. Bologna, Pinacoteca Nazionale. Intero e particolari.

22.10 ↓
Schema compositivo e della postura e dei movimenti di *Sansone vittorioso*.

■ **Sansone** Sansone è uno dei giudici (i capi voluti da Dio per liberare il suo popolo) e ha il compito di sottrarre gli Israeliti dalla dominazione dei Filistèi.

Atalanta e Ippomene Attorno al 1618/1619 Guido dipinge il soggetto mitologico di *Atalànta e Ippòmene* Fig. 22.11. La giovane e velocissima Atalanta, figlia di Giàsone, ha deciso che sposerà solo chi riuscirà a vincerla nella corsa e ucciderà chiunque perda nella gara con lei. Solo Ippomene la sconfigge lasciando cadere, durante la corsa, tre mele d'oro dategli da Afrodite per ingannare la fanciulla, che si ferma ogni volta per raccoglierle. Come già per Caravaggio anche per Guido, in quest'occasione, la luce non naturale proveniente da sinistra ha la funzione di costruire i volumi dei due giovani corpi. Lo sfondo, al contrario, non è scuro come nelle tele caravaggesche e un barlume di tramonto rimane a segnare l'orizzonte lontano.

La geometria compositiva si fonda su una rigorosa griglia di diagonali incrociate (due maggiori, inerenti al rettangolo costituito dall'intera tela, e due minori, riferite ai due rettangoli pari a metà del maggiore) lungo le quali si articolano le membra dei giovani corpi divergenti Fig. 22.12. Inoltre le figure sono concepite ciascuna all'interno di due triangoli opposti aventi lo stesso vertice, che li accolgono quasi interamente, in modo che in alto e in basso si formino altrettanti cunei lasciati rispettivamente al cielo, coperto di nuvole grigie, e all'ampia pianura. La fredda rigidezza della geometria, però, si scioglie nelle morbidezze dei passaggi dalla luminosità intensa alle ombre e alle mezze ombre e nel gioco sottilmente sensuale dei drappi – grigio e rosa – vaporosi che, gonfiandosi al vento, si avvolgono delicatamente ai corpi della fanciulla Fig. 22.13, a e del giovane b, coprendo loro il sesso.

22.11 ↑
Guido Reni, *Atalanta e Ippomene*, ca 1618/1619. Olio su tela, 206×297 cm. Madrid, Museo del Prado.

22.12 →
Schema geometrico-compositivo di *Atalanta e Ippomene*.

22.13 ↙
Atalanta e Ippomene. Particolari.

Nesso e Deianira È tra il 1617 e il 1621 che Guido Reni dipinge quattro tele richiestegli dal duca di Mantova, Ferdinando Gonzaga (1612-1626), per una delle sale della Villa La Favorita, da poco edi-

22.14 ↖↑
Guido Reni, dipinti per Villa La Favorita di Ferdinando Gonzaga a Mantova. Parigi, Museo del Louvre.

a. *Ercole e Acheloo*, 1620. Olio su tela, 261×192 cm.
b. *Nesso e Deianira*, 1621. Olio su tela, 239×193 cm.
c. *Ercole e l'Idra*, ca 1620. Olio su tela, 261×197 cm.
d. *Ercole sulla pira*, 1617. Olio su tela, 260×194 cm.

ficata appena fuori Mantova. Le tele, fra loro in relazione, hanno per tema episodi della vita dell'eroe mitologico Ercole **Fig. 22.14**. Questi, per poter sposare Deianira, dovette vincere dapprima il dio fluviale Achelòo **a**, che cambiava continuamente aspetto, finché, trasformatosi in toro, Ercole non riuscì a strappargli un corno. Dovendo poi attraversare un fiume tumultuoso con la giovane sposa, un centauro, Nèsso, si offrì di traghettare Deianira, ma, una volta giunto sull'altra sponda, cercò di rapire la fanciulla **b**. Ercole, allora, lo colpì al cuore con una freccia precedentemente intinta nel sangue dell'Idra, che egli aveva ucciso nel corso delle sue memorabili dodici fatiche **c**. Nesso, morendo, confidò a Deianira che il proprio sangue era un potente afrodisiaco e che avrebbe potuto usarlo in caso di bisogno se Ercole avesse provato a tradirla. Ciò accadde e la giovane donna fece indossare all'invincibile marito un mantello imbevuto del sangue del centauro. Il sangue era però avvelenato, contaminato da quello dell'Idra, nel momento in cui la freccia di Ercole aveva colpito Nesso. Fu

22.15 ↑↗
Guido Reni, *Trinità*,
ca 1625/1626. Olio su tela,
564×301 cm. Roma,
Chiesa della Santissima
Trinità dei Pellegrini.
Intero e particolare.

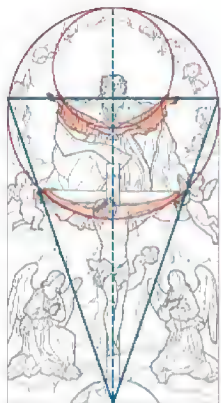
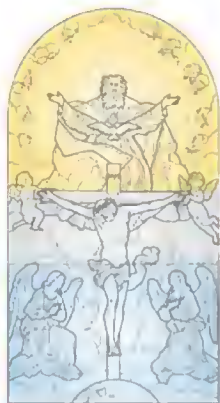
così che Ercole divenne preda di dolori fortissimi, sentendosi continuamente bruciare. Per porre fine alle proprie sofferenze, egli decise infine di darsi la morte immolandosi su una pira **d**.

In *Nesso e Deianira* **b** Guido Reni dipinge Ercole nello sfondo della tela, mentre sta preparando la freccia. Il primo piano è occupato dalle spettacolari figure del possente centauro e di Deianira, che egli tiene sulla groppa. Nesso è trionfante per essere riuscito a ingannare Ercole rapendogli la sposa ed esce veloce dall'acqua, volgendo la testa verso Deianira, che trattiene per la cintura. La giovane, che tiene una mano sulla spalla destra del centauro, è in equilibrio precario, poggiando solo con la punta del piede sul dorso di Nesso e sembra quasi volare, mentre, volgendosi indietro impaurita, tende il braccio sinistro verso lo sposo lontano. Guido Reni pare voler superare se stesso nel drappeggiare il mantello svolazzante di Nesso e nel gonfiare le vesti fruscianti di Deianira. Ed è così che il rosa del mantello del centauro si confonde con la veste rossa e di un giallo acceso della giovane donna, colori appena smorzati dalla lunga fascia grigio-azzurra che stringe Deanira alle reni. Una fiammata di colori si accende alimentata dall'aria, quasi un presagio delle sofferenze future di Ercole e del fuoco che avrebbe posto fine alla sua vita.

Trinità Il giallo aranciato dei cieli aperti, incorniciati da testine di serafini, circonda la figura in trono dell'Eterno, fonte stessa della luce intensa e calda che si spande nell'infinito, dominando la porzione superiore della grande tela che raffigura la *Trinità* **Fig. 22.15**.

Eseguito nel 1625/1626 per l'altare maggiore della chiesa romana della Santissima Trinità dei Pellegrini – dove ancora si conserva – il dipinto, fortemente simmetrico, è costruito secondo precise regole geometriche **Fig. 22.16**.

Lungo l'asse verticale si allineano il Cristo crocifisso (e la croce è simbolicamente ben piantata sul globo terrestre), lo Spirito Santo e Dio Padre. Ai margini esterni due angioletti sostengono il legno della croce. In basso due angeli, dal volto estatico,

22.16 ↓
Schema geometrico-compositivo della *Trinità*.

22.17 ↓
Schema cromatico-quantitativo della *Trinità*.

inginocchiati, venerano il Figlio di Dio in preghiera. Le braccia aperte di Gesù, tese e inchiodate al legno del supplizio, trovano corrispondenza nelle ali distese della sovrastante colomba e nelle braccia allargate dell'Eterno, in un gesto che è presentazione al mondo del Figlio morto, ma anche un abbraccio di amore universale.

Se il Redentore, dal colorito livido, si staglia contro uno sfondo di cielo azzurro e nuvole grigio-azzurre – con le quali si accorda il drappeggio del panno color malva che gli fa da perizoma – il giallo acceso dell'Empireo si diffonde circolarmente dall'alto coinvolgendo la figura del Padre. Caldo e prezioso è il piviale violaceo (colore complementare del giallo) che gli copre le spalle, spiccando a sua volta sul bianco della lunga tunica che lo veste. Realizzato in damasco d'oro su fondo rosso, esso è bordato da un'ampia fascia violacea, mentre una gemma lo ferma sul petto dell'Eterno. È proprio la gemma, del resto, il centro della circonferenza giallo-aranciata di cui il Reni sottolinea quattro raggi con il colore rosso porpora dei risvolti del piviale e dei lembi della lunga stola **Fig. 22.17**.

Ecce Homo In quella che il primo biografo di Guido Reni, Cesare Malvasìa (1616-1693), chiama «seconda maniera» di Guido – che caratterizza gli anni dal 1630 alla morte – l'artista bolognese cerca quanta più luce possibile per i suoi dipinti cominciando a sostituire la tela con la seta e, soprattutto, dipinge rapidamente, senza dedicare molto tempo alle finiture cercando la bellezza, ma come a voler fermare sul dipinto l'idea e la sua forza espressiva. Si tratta, spesso, anche di un volontario "non finito", ma «affaticavasi anche [...] nell'ultime sue pitture, mostrandocele sempre più erudite, e con nuovi ricerchi, e mille galanterie; con certi lividetti, e azzurrini mescolati fra le mezze tinte, e fra le carnagioni». L'intonazione cromatica non è mai, per Guido, creare ombre profonde, ma sempre un aggiungere un po' di grigio ai colori, talché l'ombra è sempre colorata e il chiaroscuro risulta di conseguenza sempre radioso.

22.18 ↑
Guido Reni, *Ecce Homo*, ca 1638/1640. Olio su tela, 113×95,2 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

22.19 ↓
Albrecht Dürer, *Ecce Homo*, 1512. Puntasecca, 11,7×7,5 cm. Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. N. DG 1930/1471.

M Disegni e stampe

Appartiene a questa seconda maniera l'*Ecce Homo* di Cambridge **Fig. 22.18**, realizzato alla fine del terzo decennio del secolo, forse stimolato da un'incisione di identico soggetto di Albrecht Dürer del 1512 **Fig. 22.19** e in ossequio ai dettami estetici della Controriforma. Guido Reni dipinge infatti un «Uomo dei dolori», distrutto nel corpo, esausto, livido e con le carni martoriate e flaccide, coronato di spine, con rivoli di sangue sul collo, ammantato di porpora e con una canna come scettro tra le mani incrociate. La testa leggermente reclinata a destra, gli occhi semichiusi che guardano stanchi in basso, la bocca socchiusa, il sudore che rende lucido il volto, il corpo di tre quarti, ma irraggiante luce, la stessa che lo colpisce da sinistra, il Cristo è visto contro uno sfondo monocromo che dal grave scuro in basso lentamente si schiarisce verso l'alto dove i bagliori di tre larghi raggi dell'aureola cruciforme del Dio-uomo lo ammorbidiscono.

22.2

Giovanni Francesco Barbieri: il Guercino (1591-1666)

«Gran disegnatore, e felicissimo coloritore»

Circondato da sorelle, fratelli, cognati, nuore e nipoti, *Giovanni Francesco Barbieri* trascorse la vita tra l'amata Cento (Ferrara), la cittadina dove era nato nel 1591, forse il 2 febbraio, e Bologna, la capitale laica dello Stato Pontificio, dove morì il 22 dicembre 1666. Uno strabismo all'occhio destro gli valse il soprannome di *Guercino*, con il quale è universalmente conosciuto.

22.20 ↑
Guercino, *Giovane seduto in veduta frontale*, ca 1618. Carboncino grasso, lumeggiatura ad acquerello bianco su carta grigio-bruna, 58,4×41,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art (Rogers Fund and Mr. and Mrs. David M. Tobey Gift).
M Disegni e stampe

22.21 ↗
Guercino, *Cleopatra*, ca 1630. Pietra rossa, 29,2×21,5 cm. Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895,0915.709.
M Disegni e stampe

■ **Carboncino grasso** Si ottiene immergendo il carboncino in olio.

Affascinato dalla pittura di Tiziano, passò poi all'ammirazione per i Carracci, per Ludovico in particolare. Uno dei suoi primi protettori fu il cardinale bolognese Alessandro Ludovisi che, appena eletto papa con il nome di Gregorio XV (1621-1623), lo chiamò a Roma › Ciclo, p. 137. Già nel 1623, però, alla morte del pontefice, Guercino era di ritorno nella natia Cento e, in seguito, rifiutò di andare sia in Inghilterra alla corte di Carlo I sia in Francia al servizio della regina Maria de' Medici. Alla morte di Guido Reni (1642), tuttavia, l'artista si trasferì a Bologna per occupare il ruolo che ormai gli competeva come caposcuola dei pittori bolognesi. Nella città emiliana visse, stimato e onorato, per quasi 25 anni.

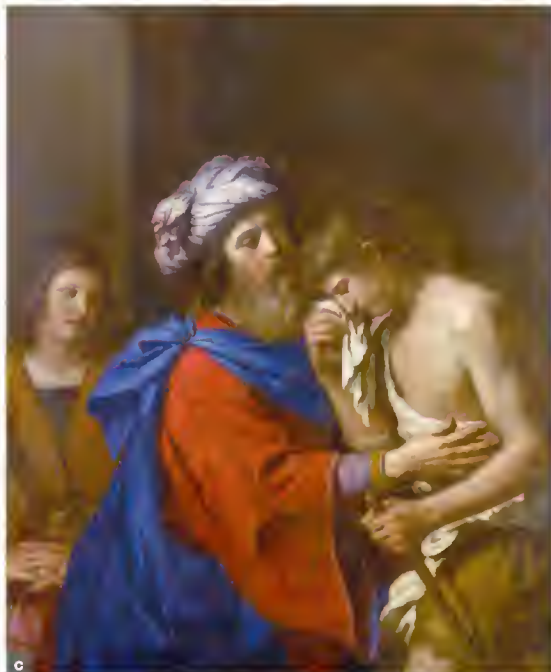
Il disegno In una lettera di Ludovico Carracci del 1617 il Guercino veniva presentato come «gran disegnatore, e felicissimo coloritore: è mostro di natura, e miracolo da far stupire chi vede le sue opere». Più d'una sono le tecniche impiegate dall'artista. Il carboncino grasso, ad esempio, è il materiale che contraddistingue il disegno di un *Giovane seduto*, un foglio del Metropolitan di New York solo da poco reso noto, al quale conferisce contorni e ombre vellutate **Fig. 22.20**. Il giovane – un modello più volte disegnato dal Guercino – è visto frontalmente con la testa volta a sinistra e tenuta bassa, mentre il braccio destro si appoggia sul ginocchio sinistro e il braccio sinistro è portato in alto. Una bassa seduta e un semplice drappo costituiscono l'ambientazione per lo studio dal vero.

La *Cleopatra* del British Museum **Fig. 22.21**, uno

a

b

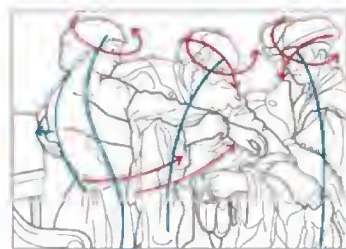
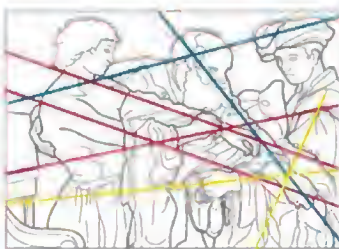
c

d

studio in relazione con un dipinto perduto, è, invece, a pietra rossa. La giovane donna è in veduta frontale, inclinata verso destra, lato verso il quale volge anche la testa, ma lo sguardo è portato in alto. Il braccio sinistro è appoggiato su un ripiano quasi all'altezza delle spalle, mentre tiene un serpente nella mano destra. La pietra rossa ombreggia tramite un sicuro tratteggio, lungo e parallelo, ora più fitto, ora meno, mentre ha tocchi di estrema delicatezza negli incarnati: nel volto, nel seno, nel braccio sinistro. Delle linee ondulate, rapide e ariose definiscono i contorni del morbido panneggio.

22.22 ↖↑↗
Guercino, *Il ritorno del figliol prodigo*.

- **a.** Ca 1618/1619. Olio su tela, 192×203 cm. Torino, Galleria Sabauda.
- **b.** Ca 1627/1629. Olio su tela, 125×163 cm. Roma, Galleria Borghese.
- **c.** Ca 1651. Olio su tela, 137×111 cm. Włocławek (Polonia), Museo Diocesano.
- **d.** Ca 1654/1655. Olio su tela, 155×146 cm. San Diego (California), Timken Museum of Art.

Il ritorno del figliol prodigo Fra le più importanti opere dei primi anni dell'attività di Guercino si colloca *Il ritorno del figliol prodigo* Fig. 22.23. Eseguito nel 1619, il dipinto ha come soggetto il momento più elevato della parabola evangelica del figliol prodigo (*Luca*, 15, 11-32), quello del perdono e della letizia (su questo soggetto Guercino si eserciterà più volte nel corso degli anni Fig. 22.22). Il vecchio genitore cinge amorevolmente le spalle del figlio più giovane che, dopo aver dilapidato tutti gli averi in una vita dissoluta, si è ravveduto facendo ritorno a casa. Allo stesso tempo sceglie per lui una camicia pulita pren-

dendola dalle braccia dell'altro figlio che è accorso recando calzari e abiti sontuosi. Il figliol prodigo si spoglia della camicia lacera, mentre le misere brache rattoppate ancora gli coprono i fianchi.

Il dipinto, con i protagonisti in primo piano e, comunque, spinti a occupare l'intera superficie della tela, è compatto e solido, chiuso nella sua forma rettangolare con la lunghezza maggiore dell'altezza.

Le figure sono tutte a poco più che mezzo busto e l'ambientazione è ridotta all'essenziale (non c'è che una sedia sulla sinistra). L'opera, allora, si fa forte dei numerosi assi direzionali definiti dalle braccia distese o leggermente piegate del vecchio e dei due giovani, che suggeriscono movimento e piani che penetrano in profondità, pur non oltrepassando la serrata muraglia dei tre corpi Fig. 22.24.

La forza del dipinto risiede soprattutto nei diversi ritmi delle sue due metà. Quella di sinistra, infatti, ha una cadenza lenta, definita dal busto spinto indietro e dalle braccia completamente distese del giovane pentito che si spoglia senza fretta e quasi con ritrosia; quella di destra, al contrario, ha ritmi più serrati definiti dall'affollarsi dei corpi (del padre e del fratello più anziano) e, soprattutto, dall'incrociarsi di braccia e mani più eloquenti dei volti dei protagonisti Fig. 22.25.

22.23 ↑↖
Guercino, *Il ritorno del figliol prodigo*, 1619. Olio su tela, 107×143,3 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum. Intero e particolare.

22.24 ↑
Schema geometrico del *Ritorno del figliol prodigo*. In blu gli assi direzionali del genitore, in rosso quelli del figlio minore e in giallo quelli del figlio maggiore.

22.25 ↗
Schema grafico delle posture e dei movimenti.

22.26 →↓
Guercino, *Annunciazione*, 1648. Olio su tela, 341,5×208 cm. Forlì, Pinacoteca Civica. Intero e particolare.

22.27 ↘
Schema compositivo dell'*Annunciazione*.

Annunciazione Fra i meriti del Guercino c'è anche quello di aver invertito i *pesi* tra la parte inferiore e quella superiore di alcune pale a soggetto sacro. Mentre la tradizione propone una sorta di moto ascensionale che vede molte figure in basso e una sola in alto, per suggerire la differenza tra mondo terreno (agitato dalle pene e dalle passioni) e quello celeste (avvolto in una calma serafica e nello sfavillio della luce), Guercino isola le figure nella parte bassa delle tele distribuendone più d'una in alto. Egli avvicina così le dimensioni terrena e divina, rendendo la prima più spirituale e caricando la seconda di caratteristiche più umane. L'*Annunciazione* della Pinacoteca Civica di Forlì, una grande pala d'altare eseguita nel 1648, è tra gli esempi di tale innovativa composizione Fig. 22.26.

In un ambiente spoglio, la cui porta inquadra un paesaggio con un ponte ad arcate e un'architettura fortificata, sta la Vergine, umile e serena, inginocchiata verso sinistra e di tre quarti. Avvolta in una veste rosa-violacea, ella è circondata, secondo un andamento a spirale, da un mantello d'un azzurro brillante che si raccoglie in pieghe davanti a lei espandendosi sul pavimento. La sua testa è china su un libro di preghiere che tiene con ambedue le mani. La Vergine è collocata esattamente in corrispondenza dell'asse verticale della tela, in una solitudine mistica. Sopra di lei, in uno spazio rettangolare, sono collocate le figure dell'Eterno, dell'Arcangelo Gabriele e di quattro angioletti. In particolare l'Eterno e l'Arcangelo sono disposti lungo una delle due diagonali del rettangolo Fig. 22.27. Dio Padre, un vecchio semicalvo, dalla barba lunga e ondulata e dai lunghi capelli mossi dal vento, emerge dalle nuvole e tiene la sinistra su un globo terrestre (su cui si appoggia anche la colomba dello Spirito Santo, che guarda in basso verso la Vergine). Egli è colto mentre istruisce l'Arcangelo sulla missione che deve compiere, indicando la futura Madre di Gesù. L'Arcangelo, a braccia incrociate, avvolto in una tunica azzurro-violacea dai risvolti arancione, ad ali

distese, ascolta estatico le parole dell'Eterno. Il movimento e l'atteggiamento familiare dei personaggi celesti sono, infine, il mezzo per sottolineare la grazia della Vergine che, ignara dell'evento prodigioso che sta per compiersi, continua serena la sua lettura.

22.28 ↑
Guercino, *L'Angelo appare ad Agar e Ismaele*, 1652. Olio su tela, 193×229 cm. Londra, National Gallery (deposito dalla collezione di Sir Denis Mahon).

22.29 ↖↑
Guercino, *Abramo ripudia Agar e Ismaele*, 1658. Olio su tela, 115×152 cm. Milano, Pinacoteca di Brera. Intero e particolare.

22.30 ↗
Schema compositivo dell'*Angelo appare ad Agar e Ismaele*.

22.31 ↗
Schema grafico delle posture e dei movimenti dell'*Angelo appare ad Agar e Ismaele*.

L'Angelo appare ad Agar e Ismaele Se la contemplazione devota e affettuosa di una divinità amorevole e amica dell'uomo è il fine del dipinto della Pinacoteca di Forlì, la commozione e il sentimento sono gli ingredienti essenziali dell'*Angelo appare ad Àgar e Ismaèle* Fig. 22.28, uno dei più compiuti esempi dell'attività matura del Guercino.

Ripreso da un passo dell'Antico Testamento (*Genesi*, 21, 15-20), il soggetto del dipinto è costituito da Agar, la schiava egiziana di Sara, e da Ismaele, il figlio che ella aveva dato ad Abramo. Dopo avere avuto anche lei un figlio, Sara, gelosa di Agar, aveva indotto il vecchio patriarca a cacciare la giovane madre assieme al fanciullo (tema, questo, che sarebbe stato ripreso da Guercino pochi anni dopo Fig. 22.29). I due vagarono nel deserto finché durò l'acqua che Abramo aveva dato loro. Stremato, il piccolo Ismaele si accasciò morente per la sete e la madre, in preda a un immenso dolore, si allontanò per non vederlo morire. In quel momento un angelo mandato da Dio le apparve per indicarle una sorgente che avrebbe dissetato Ismaele. Il momento scelto dal Guercino è proprio quello in cui la donna sta ascoltando le parole dell'angelo con gli occhi gonfi e arrossati di pianto. Poco lontano il figlio si agita al riparo di un cespuglio.

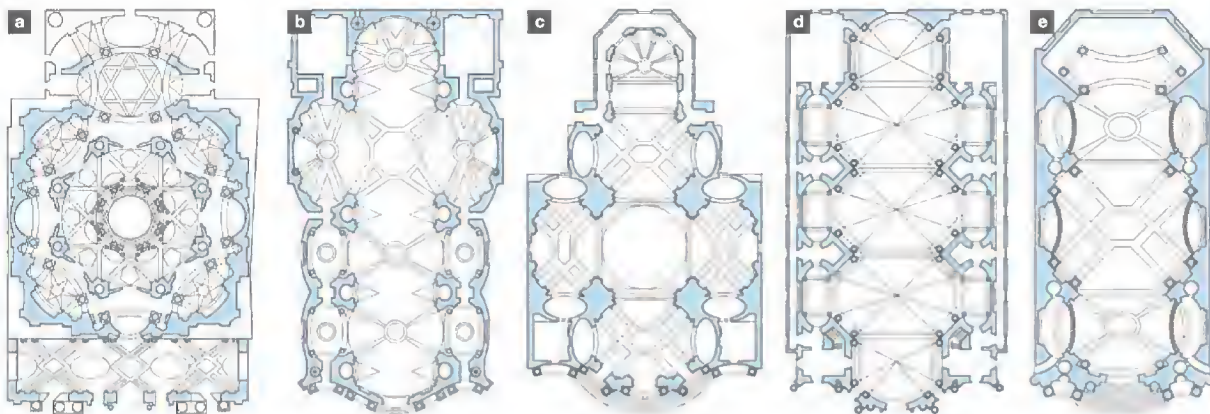
L'artista realizza la scena calibrando i pesi. Una fascia diagonale – comprendente Agar e l'angelo –, infatti, costituisce la zona densa del dipinto Fig. 22.30. Delle linee verticali (il braccio e la gamba sinistri dell'egiziana e il braccio sinistro di Ismaele) si sommano a quelle diagonali producendo una sensazione di equilibrio e misura. Ismaele è poco definito: forse, in questo modo, il Guercino voleva suggerirne la lontananza dalla madre, in aderenza al passo biblico («poi si allontanò e si mise a sedere di fronte, alla distanza quasi di un tiro di arco...»).

Agar è in posa studiata con una gamba distesa e l'altra flessa. Le sue braccia seguono la stessa regola, mentre il busto è leggermente spinto in avanti Fig. 22.31. La testa è ruotata di lato e gli occhi umidi sono volti in alto, mentre, affranta, ascolta le parole proferite dall'angelo di Dio, incredula e già senza speranza. È per questa ragione che l'angelo porta la mano sinistra al petto, nel gesto tipico di chi chiede fiducia. La posa teatrale dei due personaggi in primo piano – monumentali, colloquianti e perfetti nelle loro forme ideali – e l'attenzione ai particolari danno modo all'artista di dipingere con calma, mitigando l'immediatezza dirompente dell'ispirazione. Lo sfumato, memore di quello del Correggio, ammorbidisce le forme; l'azzurro oltremarino del cielo – protagonista di tanti dipinti del Guercino – si sposa con il grigio rossastro delle nuvole.

L'uso sapiente del colore e l'accostamento ardito di tinte calde e fredde definiscono la macchia luminosa di Agar.

È così che nelle vesti della giovane e bella schiava il viola si interpone tra l'arancione e il rosso e sulla sopravveste rossa si raccoglie il verde nastro della cintura.

22.32 ↖↑↗
Tipologie planimetriche di Guarino Guarini (rielab. da *Dissegni d'architettura civile et ecclesiastica*, Torino 1686).

a. Torino, Chiesa di San Lorenzo.
b. Lisbona, Chiesa di Santa Maria della Divina Provvidenza.
c. Parigi, Sainte-Anne-La-Royale.
d. Torino, Chiesa di San Filippo Neri.
e. Praga, Chiesa di Santa Maria Ettinga.

22.3 Guarino Guarini (1624-1683)

Il Barocco quasi Gotico

L'attività di *Guarino Guarini*, sacerdote dell'ordine dei Teatini, architetto, trattatista, matematico e filosofo, è strettamente legata a Torino, città per la quale progettò importanti edifici religiosi e civili **Fig. 22.33**. Fu attivo anche a Messina, Parigi e Lisbona, ma le opere che vi realizzò sono andate purtroppo distrutte **Fig. 22.32**. Prima di approfondire l'attività torinese del Guarini, comunque, conviene considerare alcuni importanti passaggi nello sviluppo urbano del capoluogo piemontese, che nel 1620 contava appena 20000 abitanti.

Torino e il suo sviluppo urbano

La città di Torino, che solo dal 1563, sotto il duca Emanuele Filiberto (1553-1580), era diventata la piccola capitale del ducato di Savoia, nel XVI secolo manteneva ancora i caratteri di una tipica cittadella fortificata. Nel breve volgere di alcuni decenni, tuttavia, la città fu capace di dar vita al più compiuto esempio di organismo urbano barocco d'Europa.

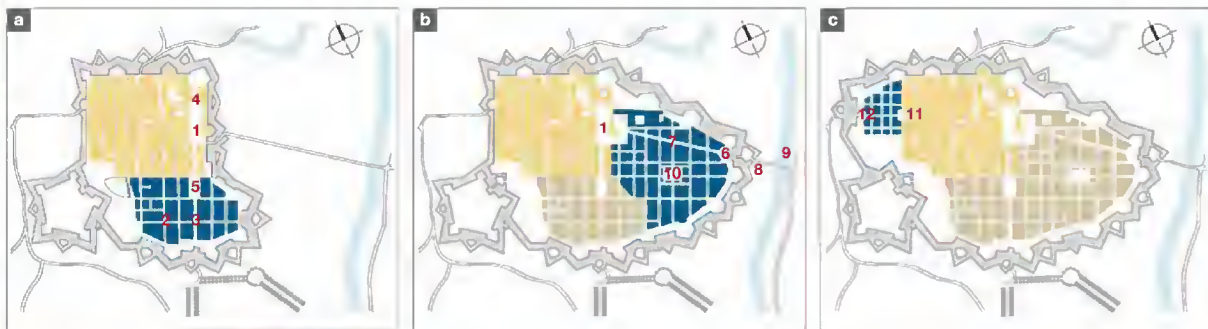
Tre furono le fasi di crescita della città a cominciare dal 1584, quando il duca Carlo Emanuele I di Savoia (1580-1630) richiese all'architetto *Ascànio Vitòzzi* (Orvieto, 1539-Torino, 1615) un *piano di ampliamento* che si sviluppasse a partire dal vecchio castello, situato in prossimità delle mura orientali, in posizione periferica all'interno dello scacchiere quadrato, fatto di strade ortogonali, ereditato dall'antico insediamento romano.

Il Vitozzi creò un'ampia piazza porticata attorno al castello **Fig. 22.34, a, 1** e diede vita ad alcuni quartieri nuovi, a Sud-Ovest **2**, sulla prosecuzione

22.33 ↓
Gli edifici di Guarino Guarini a Torino.

1. Palazzo Carignano
2. Palazzo Provana di Collegno
3. Cappella della Sindone
4. Chiesa di San Lorenzo
5. Santuario della Consolata
6. Chiesa dell'Immacolata Concezione

■ **Teatini** Ordine religioso fondato nel 1524 da San Gaetano di Thiene e da Giampietro Carafa (papa col nome di Paolo IV), vescovo di Chieti, da cui l'appellativo di Teatini (*Teàte*, infatti, è il nome latino di Chieti).

■ **Messina, Parigi, Lisbona** Distrutti dal terremoto del 1908 furono il monastero dei Teatini e le chiese di San Filippo Neri e della Santissima Annunziata di Messina. Ugualmente distrutte furono la chiesa parigina di Sainte-Anne-La-Royale e quella di Santa Maria della Provvidenza a Lisbona.

delle strade del *castrum* romano. Egli previde anche la creazione di una nuova strada, la via Nuova 3, anch'essa porticata, dipartentesi in direzione Sud da piazza Castello, nonché la fondazione di un nuovo palazzo ducale 4 che si sarebbe affacciato con il cortile sulla medesima piazza.

I suoi progetti vennero portati a termine dall'allievo e collaboratore *Carlo di Castellamónte* (Torino, 1560-1641) che proseguì l'ampliamento della città verso Sud dotandolo di un centro, la piazza Reale (ora piazza San Carlo), che si configura come dilatazione di un tratto della via Nuova 5. Lì dove la dimensione stradale riprende il sopravvento, la piazza è conclusa dalle due chiese quasi gemelle di San Carlo e di Santa Cristina. Queste rompono la monotonia delle facciate porticate della piazza e costituiscono una variante tutta italiana al rigido schema delle *places royales* (piazze reali) francesi, chiuse e concentrate attorno alla statua equestre del monarca. Tale soluzione, del resto, fu adottata dal Castellamonte anche in aderenza alla volontà dei Savoia di uniformarsi al modello politico assolutista e accentratore della monarchia francese Fig. 22.35.

L'opera di Carlo venne proseguita da suo figlio *Amedèo* (Torino, 1610-1683) che costruì il nuovo Palazzo Ducale previsto già dal Vitozzi e iniziò il *secondo ampliamento* della città verso Est. Le strade ortogonali sono tagliate obliquamente dalla via Po (iniziata nel 1673) Fig. 22.34, b, 7, progettata per mettere in immediata comunicazione la piazza Castello 1 con la Porta di Po 8 e il ponte che valicava il fiume 9. Se anche in questo secondo ampliamento Amedeo di Castellamonte configurò nella regolarissima piazza Carlina 10 il centro del nuovo insediamento, pure la strada obliqua rappresentò una grande novità, in quanto ruppe le regole consolidate e prefigurò un nuovo rapporto fra la città e la campagna circostante. Infatti, in prossimità del fiume, essa si dilata in un'esedra 6 che rende lo spazio non edificato non più in contrasto, ma in stretta relazione con la stessa realtà urbana.

22.34 ↑
Fasi dell'ampliamento di Torino dal 1584 al 1715.
- **a.** Primo ampliamento (dal 1584).
- **b.** Secondo ampliamento (dal 1673).
- **c.** Terzo ampliamento (dal 1715).

22.35 ↑↓
Veduta a volo d'uccello della città di Torino, su disegno di Giovanni Tommaso Borgonio (1674). Da *Theatrum Sabaudiae*, vol. 1, Amsterdam 1682. Intero e particolare.

Disegni e stampe

22.36 ↖
Pianta della Cappella della Santa Sindone (rielab. da *Theatrum Sabaudiae*, vol. 1, cit.).

22.37 ↑
Sezione della Cappella della Santa Sindone, su disegno di Giovanni Tommaso Borgonio. Da *Theatrum Sabaudiae*, vol. 1, cit.

M Disegni e stampe

Il *terzo ampliamento* di Torino, questa volta in direzione Ovest, venne infine affidato nel 1715 dal duca Vittorio Amedeo II (1675-1730) all'architetto *Filippo Juvàrra* › par. 23.2. In quest'ultima occasione il nuovo quartiere fu organizzato attorno a due piazze: piazza Susìna **c, 11** e piazzetta dei Quartieri Militari **12**. La forma definitivamente assunta dalla città nel primo ventennio del Settecento era dunque assimilabile a una sorta di mandorla.

Guarino Guarini e Torino

È questa città di pianura, in continua evoluzione urbana e quasi completamente chiusa nell'abbraccio della maestosa catena delle Alpi, che conserva le maggiori opere di Guarino Guarini.

Nato a Modena il 17 gennaio 1624, Guarini compie i primi studi nella città natale e trascorre a Roma il periodo del noviziato, dal 1639 al 1647. Sono gli anni in cui nella città dei papi vengono costruiti gli edifici di Bernini, Borromini e Pietro da Cortona: una grande scuola per il giovane modenese che, una volta rientrato in patria, è subito impiegato in qualità di architetto dal proprio ordine. Dal 1656 Guarini incomincia una lunga serie di spostamenti che lo porteranno a operare in Sicilia (a Messina), in Portogallo, in Spagna. Nel 1662, infine, è a Parigi e nel 1666 si stabilisce a Torino, dove resterà sino al 1681. Il sacerdote architetto muore improvvisamente a Milano il 6 marzo 1683 › Ant. 191.

Cappella della Santa Sindone Il primo intervento di Guarini nella città sabauda – nel quale si fondono le sue ricerche matematiche, geometriche e architettoniche – è costituito dalla prosecuzione dei lavori per la *Cappella della Santa Sìndone*, già avviati da Amedeo di Castellamonte nel 1657 › Fig. 22.33, 3.

L'intervento, che si protrasse dal 1667 al 1690, iniziò esattamente l'anno successivo all'arrivo di Guarini a Torino, lì chiamato dal duca Carlo Emanuele II (1638-1675).

L'impianto circolare della cappella, che collega la Cattedrale tardo-quattrocentesca al Palazzo Ducale, viene trasformato da Guarini in modo da trovare riscontro anche in una soluzione triangolare, come appare dal disegno in pianta che lo stesso architetto ha incluso nel suo trattato di architettura pubblicato a Torino nel 1737, dopo la sua morte. I tre vertici di un triangolo individuano in pianta tre spazi secondari: due ambienti circolari **Fig. 22.36, 1**, che in parte penetrano all'interno della cappella, e uno ad arco di cerchio **2**. I primi due hanno la funzione di collegare la cappella al presbiterio della Cattedrale tramite due scalinate **3** i cui gradini ripetono il tema del cerchio. Il terzo ambiente, infine, immette direttamente nel Palazzo Ducale **4**. Anche in alzato il triangolo e il cerchio si fondono poiché tre ampie arcate individuano altrettanti pennacchi sui quali si imposta un tamburo anulare formato dall'alternarsi di sei ampi piedritti e altrettante arcate **Fig. 22.37**. Al di sopra del tamburo si

■ **Santa Sindone** Si tratta della reliquia più famosa della cristianità. Costituita da un lenzuolo funebre (*sudàrio*), ritenuto il sudario di Cristo, reca impressa l'immagine di un corpo martoriato che sarebbe quella di Cristo stesso. La reliquia, di proprietà dei Savoia, costituiva il simbolo della nobiltà e dell'eccellenza di quel casato.

22.38 ←
Guarino Guarini, Cappella della Santa Sindone, 1667-1690. Torino. Particolare della cupola (antecedente al 1997).

22.40 ↓
Cappella della Santa Sindone. Veduta esterna (antecedente al 1997).

22.39 ↙
Cappella della Santa Sindone, 1667-1690. Veduta interna della cupola (antecedente al 1997).

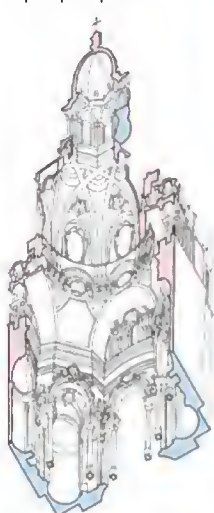
innalza una cupola di concezione molto ardita e singolare, conclusa nel 1682, ma danneggiata irrimediabilmente da un incendio nel 1997.

Un elaboratissimo sistema, fatto di segmenti di trabeazione sormontati da elementi ad arco, si ripete per sei volte a partire dalla sommità delle arcate del tamburo e ogni elemento base (costituito dall'insieme del segmento di trabeazione e dell'archetto) si dispone sempre in maniera da congiungere la sommità di due archetti sottostanti. In tal modo lo spazio della cupola, che dal basso è visto restringersi gradualmente dando vita a tanti esagoni sovrapposti, concentrici e fra loro ruotati Fig. 22.39 , è delimitato in alto da una struttura che individua una stella a dodici punte Fig. 22.38 . Esternamente Fig. 22.40 la copertura della Cappella della Sindone rivela la struttura interna e si configura come un insieme di elementi concentrici che dichiarano la conoscenza, da parte di Guarini, del-

22.41 ↓
Guarino Guarini, *Pianta della Chiesa di San Lorenzo a Torino*. Da G. Guarini, *Architettura civile*, 1737, Tav. 4.

Disegni e stampe

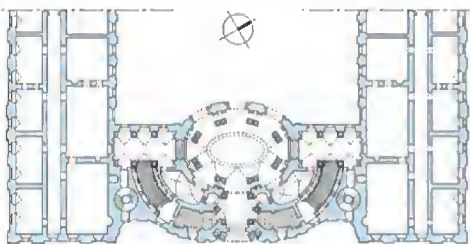
22.42 ↘
Sezione assonometrica della Chiesa di San Lorenzo.

22.43 →↘
Guarino Guarini, Chiesa di San Lorenzo, dal 1668. Torino. Vedute dell'interno verso il presbiterio e della cupola principale.

le architetture di Borromini, quale, per esempio, Sant'Ivo alla Sapienza.

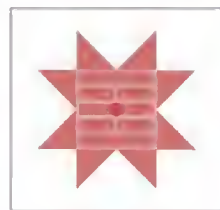
Chiesa di San Lorenzo La libertà compositiva dell'architetto modenese è ancor più evidente nella concezione della *Chiesa di San Lorenzo* › Fig. 22.33, 4. Qui a un grande ambiente a pianta centrale, preceduto da un vestibolo e formato da un ottagono dai lati curvilinei, fa seguito un presbiterio ellittico avente l'asse maggiore parallelo alla facciata Fig. 22.41 . Sia l'ambiente principale sia il presbiterio sono coperti da cupole sorrette da costoloni intrecciati Fig. 22.43 . Tali elementi strutturali a vista, che si impongono sul piano estetico quasi come in una svettante e articolata cattedrale gotica, sono il risultato di approfondite riflessioni sulla geometria delle forme e sul comportamento dei materiali.

Lo spazio principale è invaso, con discrezione, dagli altri ambienti curvi (cappelle e presbiterio) tanto da dare l'impressione che l'intero edificio sia stato concepito come una spettacolare aggregazione di tante cellule diverse. Queste, inoltre, con continue dilatazioni e compressioni, come un respiro, conferiscono alla chiesa una particolare forma ondeggiante e quasi pulsante. Proprio in questo risiede l'essenza delle architetture del Guarini, che trasferisce alle strutture inanimate il carattere distintivo del mondo animato. Egli, infatti, affermava in modo assai suggestivo che «il moto spontaneo di dilatazione e contrazione non procede da alcun principio; ma è diffuso per l'intero essere vivente».

22.44 ↑
Guarino Guarini, Palazzo Carignano, 1679-1685. Torino. Veduta della facciata.

22.45 ↓
Pianta parziale del piano terreno di Palazzo Carignano.

22.46 →
Schema generatore della facciata di Palazzo Carignano.

22.47 ↓
Gian Lorenzo Bernini (bottega), *Primo progetto per il Palazzo del Louvre* (alzato), ca 1644. Disegno a penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, 41,1×67 cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts graphiques.

Disegni e stampe

Palazzo Carignano All'architettura religiosa Guarini aggiunge anche la progettazione di edifici civili. In *Palazzo Carignano* a Torino › Fig. 22.33, 1, voluto dal principe Emanuele Filiberto di Carignano, iniziato a costruire nel 1679, l'architetto dà vita a un organismo architettonico in cui la geometria è assecondata dall'uso generalizzato del mattone Fig. 22.44.

La grande fabbrica ha il suo fulcro nell'atrio ellittico sovrastato dal salone di rappresentanza, mentre gli appartamenti privati si sviluppano lungo ali ortogonali al blocco di facciata Fig. 22.45.

Il fronte sulla piazza si compone di due tratti rettilinei che stringono una superficie ondulata che appare come se, originariamente concava e perfettamente elastica, fosse stata premuta da una massa retrostante (il nodo ellittico dell'atrio). Impedita ad allungarsi per la presenza dei due blocchi laterali, essa si è naturalmente disposta in modo da presentare due concavità agli estremi e una convessità al centro Fig. 22.46. La soluzione della facciata, del re-

22.48 ↓↘↙
Palazzo Carignano. Particolari e restituzione grafica di un motivo ornamentale.

22.49 →
Palazzo Carignano. Particolare del fronte sul cortile.

sto, è simile a quella pensata da Gian Lorenzo Bernini come primo progetto per il Palazzo del Louvre Fig. 22.47 .

La facciata di Palazzo Carignano è scandita da alte lesene, che diventano binate avvicinandosi all'ingresso monumentale in pietra. Quelle dell'ordine inferiore hanno il fusto decorato in maniera che, da lontano, sembrino bugnate Fig. 22.48, a . Quelle superiori, al contrario, sono lisce, ma le sormonta un'ornatissima trabeazione d . Il fastigio centrale, realizzato nel XIX secolo, non rispecchia il progetto guariniano.

Infine, nel fronte posteriore, che dà sul cortile interno Fig. 22.49 , gli ordini architettonici sono stati abbandonati a vantaggio di semplici cornici orizzontali e motivi separatori – verticali e orizzontali – composti dal rincorrersi di stelle a otto punte realizzate in mattoni Fig. 22.48, b, c . Spicca, nella geometria dell'insieme, la convessità del nodo ellittico centrale che, elevato a mo' di torre e forato da aperture di varia forma e dimensione, si pone come asse visivo dell'intera fabbrica.

22.4 Baldassare Longhena (1597-1682)

Nuove emergenze architettoniche nella laguna

Il processo di rinnovamento architettonico iniziato a Venezia da Sansovino e da Palladio viene proseguito e intensificato da *Baldassare Longhèna*.

Nato a Venezia nel 1597, fu allievo di Vincenzo Scamozzi assimilando, in tal modo, l'insegnamento di Andrea Palladio e ricevendo un'educazione fortemente tecnica dall'autore de *L'Idea dell'architettura universale*.

Nella conduzione pratica dei cantieri, basata sulla naturale confidenza con gli operai e sull'ascolto attento dei pareri dei più esperti fra loro, egli si mostrò degno erede della tradizione artigiana paterna. Il padre Melchisedèc era, infatti, un umile ma espertissimo scalpellino. Baldassare si spense a Venezia nel 1682.

Fu il Longhena a caratterizzare in età barocca l'aspetto del Canal Grande, la più nobile via di comunicazione d'acqua di Venezia, quella che dava il benvenuto agli ospiti stranieri della Serenissima costituendo l'affaccio per i più importanti palazzi del patriziato cittadino **Fig. 22.50**. E proprio numerosi palazzi furono oggetto dell'intervento di trasformazione o di ricostruzione del Longhena, che seppe conciliare il fuoriscala barocco con la tendenza tutta veneziana a smaterializzare le forme architettoniche.

Ca' Pesaro In *Palazzo* (o *Ca'*, secondo l'uso veneziano) *Pesaro* l'esuberanza barocca del Longhena si esprime nella fusione di scultura e architettura **Figg. 22.50, 4 e 22.51**. È così che l'emergere del palazzo direttamente dall'acqua è sottolineato dai mascheroni di mostri e dalle teste scolpite posti nelle chiavi degli archi nei due portali, al piano nobile, al secondo piano e nelle mensole della gronda. Delle grandi figure sono adagiate nei timpani degli archi e anche il fregio di coronamento risulta ornato. Persino il paramento con bugne a punta di diamante della porzione basamentale tende a una caratterizzazione di tipo scultoreo, interessando anche le paraste ioniche del mezzanino.

Al chiaroscuro del basamento bugnato e alla presenza di due portali ad arco separati da una nicchia cieca (giustificati dal progetto iniziale che prevedeva, dopo l'atrio e il *pòrtego*, una scalinata monumentale a doppia rampa **Fig. 22.52**) fanno riscontro le ampie fasce d'ombra delle profonde arcate dei due piani soprastanti, ritmati verticalmente dall'alternarsi di colonne singole e binate (queste ultime tripartiscono l'intero piano). Solo il primo piano nobile venne concluso finché Longhena visse, mentre il secondo e l'attico (visibile solo dai fianchi lungo il rio della Pergola e il rio delle Due Torri, occupando l'imponente palazzo un intero, grande isolato) fu realizzato dall'allievo e continuatore *Antonio Gàspari* (Venezia, *ante* 1660-1738/1749).

Le balaustre – continua quella del primo piano e appena spezzata dai risalti dei piedistalli delle colonne quella del secondo piano – legano l'intero fronte dell'edificio, attraversandolo da uno spigolo all'altro. Tuttavia, a causa dell'importanza loro attribuita dall'architetto, esse tendono a suggerire una lettura della facciata più come sovrapposizione di strati orizzontali indipendenti l'uno dall'altro che non come un equilibrio di relazioni tra elementi verticali e orizzontali.

Chiesa di Santa Maria della Salute Nel 1631 il Longhena inizia la realizzazione della *Chiesa di Santa Maria della Salute*, commissionatagli dalla Repubblica di Venezia che ne aveva decretato la costruzione per un voto fatto alla Vergine durante la terribile epidemia di peste del 1630 **Figg. 22.50, 5 e 22.54**.

La chiesa sorge nei pressi della Punta della Dogàna ultima propàggine del sestiere di Dorsodùro verso il Bacino di San Marco, lì dove le acque della laguna si insinuano fra le isole della città a formare da una parte il Canal Grande e dall'altra il Canale della Giudècca **Fig. 22.53**. Una posizione strategica, quindi, di particolare suggestione e decisamente scenografica se giudicata nell'ambito dell'intera organizzazione urbana.

In pianta l'edificio appare costituito da tre am-

22.50 ↑
Le architetture di Baldassare Longhena a Venezia.
1. Palazzo Giustinian Lolin
2. Palazzo Widmann-Rezzonico
3. Palazzo Belloni Battagia
4. Ca' Pesaro
5. S. Maria della Salute
6. S. Giustina (facciata, in parte demolita)
7. Palazzo Lezze
8. Ca' Rezzonico
9. Ospedaletto (S. Maria dei Derelitti, facciata)
10. Palazzo Zane
11. Scuola dei Carmini
12. Seminario Patriarcale

22.51 ↗
Baldassare Longhena, Ca' Pesaro, 1652-1658. Venezia.

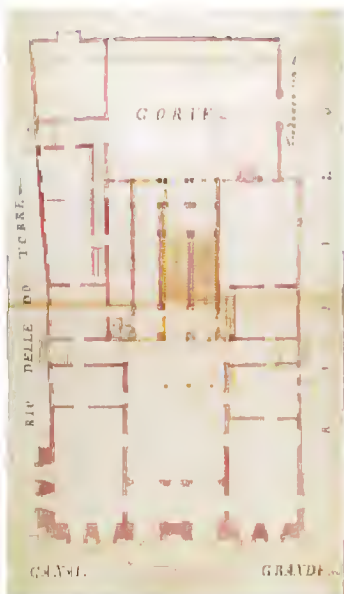
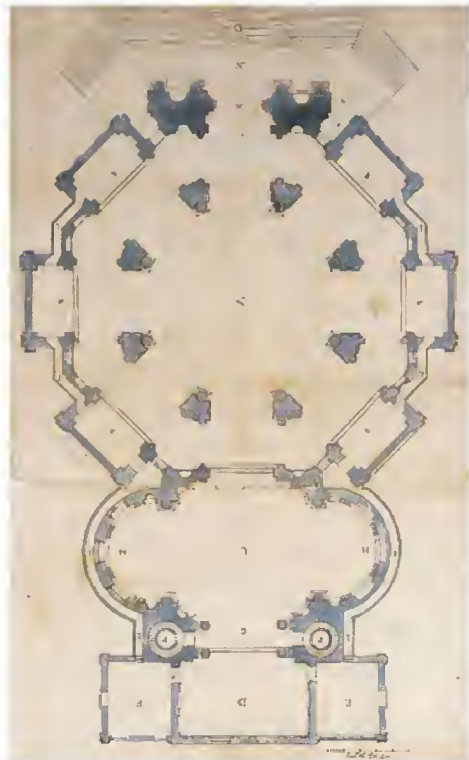
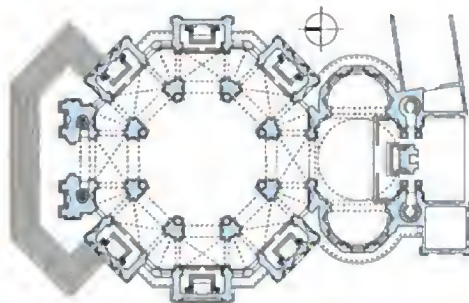
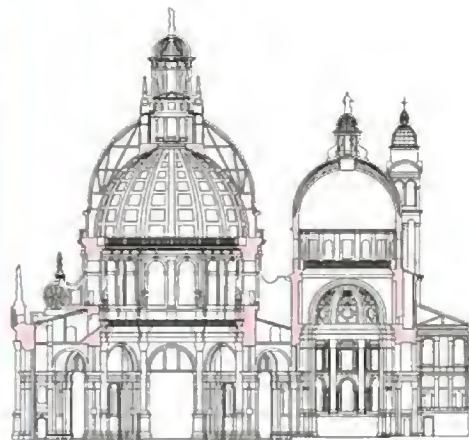
22.52 →
Antonio Gaspari, *Pianta di Palazzo Pesaro*, ca 1680. Penna, inchiostro e acquerello, 53×91,2 cm. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Raccolta Gaspari III 23.

Disegni e stampe

22.53 →
Venezia. Punta della Dogana. Veduta aerea.

■ **Punta della Dogana** Così chiamata perché occupata dai magazzini della Dogana, nei quali veniva trattenuta la merce in arrivo via mare prima di immetterla in Venezia.

■ **Propaggine** Dal latino *propàgo*, con lo stesso significato. Qui nel senso di parte estrema.

CORTE
CANAL
GRANDE

bienti disposti lungo un asse longitudinale. A un corpo principale accentrato (a pianta ottagonale) Fig. 22.55, circondato da cappelle, segue un presbiterio dotato di due absidi semicircolari e, infine, un coro rettangolare separato dal presbiterio per mezzo dell'altare e di due coppie di colonne. Secondo una pianta autografa dello stesso Longhena anche tale ultimo ambiente, al pari degli altri due, avrebbe dovuto essere simmetrico rispetto all'asse longitudinale Fig. 22.56.

In alzato il vano ottagonale e il presbiterio mostrano la copertura a cupola tipicamente veneziana Fig. 22.57, costituita da una doppia calotta di cui quella esterna sorretta da un'orditura in legno Fig. 22.58.

L'interno è un ambiente avvolgente, circondato da un ambulacro (o peribolo) Fig. 22.59 e dominato dalla cupola. Questa è sorretta da robusti pilastri angolari, ognuno dei quali accoglie delle colonne composite su alto piedistallo sormontate da una trabeazione. Su tali pilastri poggia l'alto tamburo forato da coppie di finestre centinate che consentono ai rifles-

22.54 ↑
Baldassare Longhena, Chiesa di Santa Maria della Salute, dal 1631. Venezia. Veduta dell'esterno verso il Canal Grande.

22.55 ↗
Sezione e pianta della Chiesa di Santa Maria della Salute.

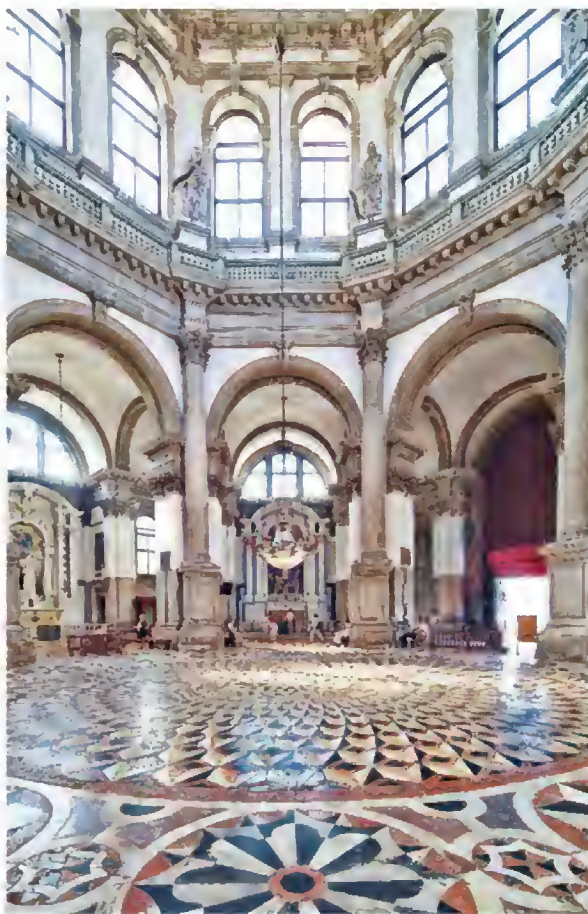
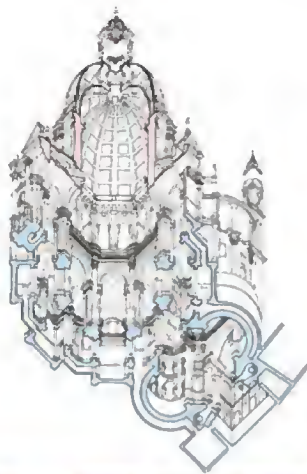
22.56 →
Baldassare Longhena, *Pianta di Santa Maria della Salute*, ca 1632. Penna, inchiostro bruno e acquerello azzurro, 71×44 cm. Roma, Archivio della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri in Santa Maria in Vallicella, Cartella 2, VIII, disegno 170.

M Disegni e stampe

22.57 ↓
Santa Maria della Salute. Veduta parziale delle cupole del vano ottagonale e del presbiterio.

22.58 →
Sezione assonometrica di Santa Maria della Salute.

22.59 →
Santa Maria della Salute. Veduta dell'interno.

22.60 ↘
Santa Maria della Salute. Particolare di una coppia di contrafforti a voluta.

si intensi della laguna di superare la barriera muraria e di penetrare nel grande invaso centrico.

La sobrietà dell'interno si contrappone allo spirito barocco che si rivela all'esterno soprattutto nei fantasiosi e scultorei contrafforti a voluta che, a due a due, convergono negli spigoli del tamburo ottagonale Fig. 22.60.

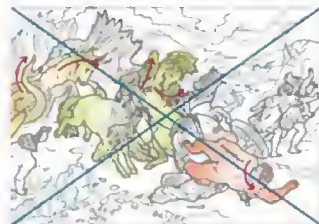
La grande scala poligonale che precede l'edificio, con il rincorrersi come di onde dei gradini, pare voler partecipare della mobilità stessa dell'acqua.

Se pure la pianta centrale lasci pensare che il Longhena abbia tenuto presenti gli edifici paleocristiani, tuttavia l'organizzazione degli spazi, le cupole, le finestre a mezzaluna delle porzioni in aggetto (relative alle cappelle) e il grande portale (che ripropone il tema dell'arco di trionfo) sono brillanti meditazioni sugli schemi palladiani delle vicine chiese veneziane di San Giorgio Maggiore e del Redentore. Con queste, inoltre, la Salute divide la funzione di polo attrattivo che cattura l'attenzione di chi, dalla piazzetta di San Marco, guarda verso il Lido e il mare aperto.

22.61 ←
Pieter Paul Rubens, *La morte di Ippolito*, ca 1611/1613. Olio su tela, 50,2×70,8 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

22.62 ↓
Schema compositivo della *Morte di Ippolito*.

22.63 ↙
La morte di Ippolito. Particolari.

22.5

Uno sguardo alla pittura al di là delle Alpi

La diffusione della pittura barocca tra novità italiane e tradizioni locali

L'esperienza barocca trova vasta eco in tutta la pittura europea, facendo emergere alcune fra le più alte personalità artistiche dei vari Paesi. Alle suggestioni caravaggesche e alle riprese classiciste di derivazione italiana si vanno progressivamente aggiungendo, a seconda dei casi, la minuzia dei particolari di tradizione fiamminga e olandese, la luminosità francese e l'espressività spagnola. Il risultato è, ovunque, quello di una pittura dalla forte personalità, nella quale gli accesi contrasti di luci e di ombre, così come una più attenta osservazione della natura, giocano un ruolo sempre più decisivo ed emotivamente coinvolgente.

a

b

c

Fiandre: Pieter Paul Rubens (1577-1640)

Pieter Paul Rubens, nato a Siegen, in Westfalia, il 28 giugno 1577, è senza dubbio il più grande dei pittori fiamminghi del Seicento.

La sua formazione, avvenuta principalmente in Italia tra il 1600 e il 1608, è estremamente varia e complessa. Durante un primo soggiorno a Venezia si appassiona alla pittura tonale e si esercita copiando le opere di Tiziano, Tintoretto e Veronese. In seguito si trasferisce a Mantova, a Genova e, infine, a Roma. Qui, oltre a conoscere la grande pittura rinascimentale, resta particolarmente colpito dal classicismo dei Carracci e, soprattutto, dal realismo caravaggesco. Egli, del resto, è anche un grande conoscitore e collezionista di sculture classiche, sulle quali si esercita a lungo sia utilizzando gli originali sia attraverso calchi e riproduzioni a stampa.

Ritornato nelle Fiandre, Rubens mette subito a frutto le esperienze artistiche maturate in Italia riuscendo a conciliare l'analisi dei particolari, tipica della tradizione fiamminga, con il colore e il disegno italiani. Rubens si spegne ad Anversa, in Belgio, il 30 maggio 1640 › Ant. 194.

La morte di Ippolito Rubens predilige le grandi composizioni, sempre animate da un convulso agitarsi di personaggi e caratterizzate da colori intensi e pastosi, che plasmano le figure con drammatica teatralità. Nella *Morte di Ippòlito*, che è invece un olio di piccole dimensioni, Rubens riesce a concentrare in uno spazio angusto la sfolgorante grandiosità di una narrazione epica Fig. 22.61. La scena rappresenta la tragica morte di Ippolito, figlio di Teseo e di un'Amazzone, che – accusato ingiustamente di aver usato violenza alla seconda moglie del padre – viene assalito da alcuni mostri marini che il padre stesso, non volendo ucciderlo di persona, aveva fatto evocare per mezzo di Poseidone, dio del mare. I cavalli del suo cocchio, spaventati dall'orribile apparizione, si impennano e travolgono lo sfortunato eroe facendolo precipitare rovinosamente sugli scogli.

Rubens organizza la composizione del dipinto lungo le due diagonali Fig. 22.62. Mentre quella che dal vertice destro in alto giunge a quello sinistro in basso segue la linea ondulata del bagnasciuga, l'altra è percorsa da una visione di straordinario dinamismo. I mostri marini che emergono con furia dalle acque, fra alti schizzi di schiuma, fanno infatti imbizzarrire i cavalli, le cui criniere fremono al vento Fig. 22.63, a, mentre il cocchio d'oro di Ippolito si rovescia, facendo cadere l'eroe a terra b. La possente muscolatura del personaggio allude in modo diretto a certi esempi michelangioleschi che l'artista aveva conosciuto e apprezzato a Roma. L'uso violento del colore sottolinea la drammaticità dell'evento, diretta manifestazione del divino. In riva al mare, però, la natura torna a essere mite e serena, e Rubens ne dà conto con la dolcezza della descrizione fiamminga, rappresentando granchi e conchiglie variopinte c, quasi a voler controbilanciare con la pacatezza di una natura morta il concitato sconquasso generato dall'azione dei mostri.

Fiandre: Antonie van Dyck (1599-1641)

Antonie (o *Antoon*) *van Dyck* nasce ad Anversa nel 1599 e muore a Londra, poco più che quarantenne, nel 1641. Talento artistico estroso e precoce, fin dal 1618 collabora con il già famoso Rubens, del quale diverrà in seguito uno dei massimi antagonisti a livello europeo. Dopo un primo soggiorno a Londra (1620), visse e lavorò a lungo in Italia (1621-1627). Stabilitosi a Genova, sulle orme di Rubens, visitò ripetutamente anche Venezia, Bologna, Firenze, Roma e Palermo. La permanenza in Italia gli diede modo di studiare dal vivo la pittura rinascimentale, che in patria aveva conosciuto solo attraverso le stampe, subendo in particolar modo l'influenza di Tiziano. Dal 1632 si trasferì definitivamente in Inghilterra, dove – essendo già stimato come uno dei più grandi ritrattisti del secolo – ottenne il prestigioso incarico di pittore ufficiale alla corte di re Carlo I (1625-1649).

Carlo I a caccia Se Rubens aveva privilegiato soprattutto i temi mitologici e le ricche pale d'altare, Van Dyck – che pur fornisce ottime prove anche in quei campi – si caratterizza fin dal soggiorno genovese come un insuperabile ritrattista. In *Carlo I a caccia*, un grande olio databile intorno al 1635, il re d'Inghilterra è ritratto durante la pausa d'una battuta di caccia, mentre uno scudiero fa riposare il cavallo alla frescura di un albero frondoso Fig. 22.64. Il sovrano, nonostante l'ambientazione campestre, è vestito con grande ricercatezza e si fa rappresentare in una tipica posa da atelier. Mentre la mano destra impugna con atteggiamento teatrale un bastone, la sinistra puntella un fianco e la testa, appena rivolta verso l'osservatore, mostra un'espressione altera e quasi sprezzante Fig. 22.65, a. Carlo I indossa una lucente casacca di raso, pantaloni di velluto rosso e stivali chiari con gli speroni. Al fianco porta una spada dall'impugnatura dorata e con la mano sinistra ripiegata all'altezza della vita tiene con noncuranza un guanto di pelle b, mentre un paggio che appena si intravede dietro lo scudiero gli regge il mantello. Lo sfondo luminoso del cielo crea sulla sinistra

22.64 ↑
Antonie van Dyck, *Carlo I a caccia*, ca 1635. Olio su tela, 266×207 cm. Parigi, Museo del Louvre.

22.65 ↑↗
Carlo I a caccia. Particolari.

un suggestivo effetto di sfondamento prospettico, al quale si contrappone il realistico primo piano del cavallo, la cui bionda criniera è trattata con tutta la minuta raffinatezza propria della pittura fiamminga. La ricchezza dei colori, la resa attenta dei particolari e la studiata composizione delle figure fanno di questo dipinto uno dei punti di riferimento della ritrattistica del Seicento, che, a sua volta, si porrà come modello di pittura aristocratica anche per buona parte del secolo successivo.

Olanda: Rembrandt (1606-1669)

Rembrandt Harmenszoon van Rijn nasce a Leida, nei Paesi Bassi, nel 1606. Figlio di un agiato mugnaio, si forma negli ambienti umanistici della città natale che, nel XVII secolo, è fra quelle culturalmente più vivaci e ricche di contatti artistici internazionali. Intorno al 1632 l'artista si stabilisce ad Amsterdam, dove trascorre forse il decennio più intenso e felice della propria vita e dove anche muore, nel 1669. In questo periodo Rembrandt si dedica soprattutto al ritratto, ponendo in secondo piano sia la pittura di paesaggio sia quella di genere, che costituivano i soggetti preferiti della pittura olandese di epoca barocca.

22.66 ↑↗
Rembrandt, *Lezione di anatomia del dottor Tulp*, 1632. Olio su tela, 169,5×216,5 cm. L'Aia, Mauritshuis. Intero e particolare.

22.67 ↑
Schema compositivo della *Lezione di anatomia del dottor Tulp*.

Lezione di anatomia del dottor Tulp La grandezza pittorica di Rembrandt come evocatore di atmosfere e suggestioni è più che mai evidente nella *Lezione di anatomia del dottor Tulp*, una tela del 1632, la prima realizzata dopo il trasferimento da Leida ad Amsterdam **Fig. 22.66** . L'opera venne commissio-

nata all'artista (allora solo ventiseienne) dalla Gilda dei Chirurghi di Amsterdam, la corporazione che riuniva i medici e i chirurghi della città olandese. La scena, ambientata nel chiuso di una stanza assolutamente spoglia, rappresenta il dottor Nicolaes Tulp (un luminare della medicina) mentre, durante una lezione di anatomia, sta mostrando a un gruppo di sette allievi la disposizione dei fasci muscolari dell'avambraccio sinistro di un cadavere.

La composizione è magistralmente costruita lungo la diagonale che dall'angolo di sinistra in alto allinea le teste di due allievi, passa attraverso le mani del chirurgo e termina, nell'angolo a destra in basso, in corrispondenza del voluminoso trattato di anatomia aperto verso gli studenti **Fig. 22.67**. La mediana orizzontale, per parte sua, allinea le teste di altri quattro allievi, in modo da formare, con la precedente diagonale, una sorta di freccia simbolica indirizzata verso le capaci mani del chirurgo. Quest'ultimo è colto nel momento in cui, sollevata la testa, sta spiegando le parti anatomiche che mette in evidenza con il divaricatore. Gli studenti, da parte loro, sono variamente atteggiati, a seconda dei propri interessi e delle rispettive personalità. C'è chi si protende verso il professore, chi fissa lo sguardo sul trattato, chi – infine – si distrae volgendo l'attenzione all'osservatore.

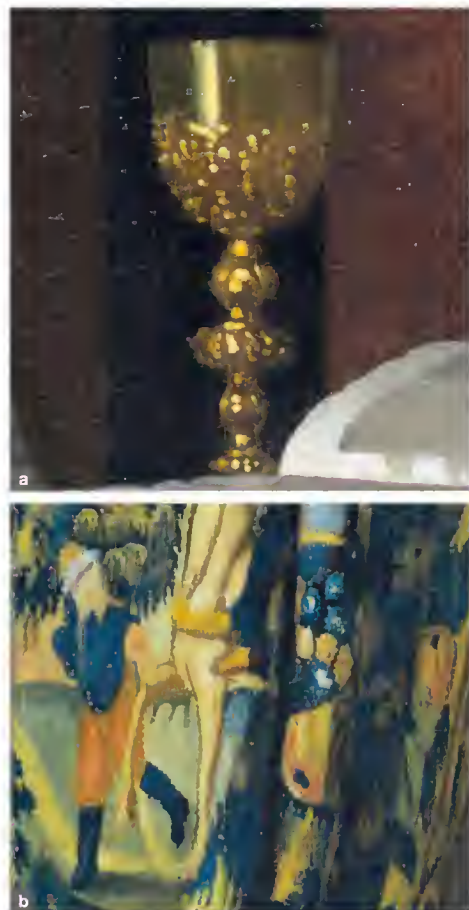
L'atmosfera complessiva appare cupa e come sospesa, in quanto l'unica fonte di illuminazione sembra provenire, in modo quasi spettrale, dal cadavere esangue disteso sul tavolo di dissezione, per poi riverberarsi da esso verso gli altri personaggi circostanti. Tutto questo anticipa una sensibilità quasi romantica nella rappresentazione degli stati d'animo e delle inclinazioni psicologiche, all'interno di ambienti nei quali la penombra contribuisce ad aumentare l'effetto di drammaticità complessiva.

Olanda: Jan Vermeer (1632-1675)

Poche e frammentarie sono le notizie biografiche su *Jan* (o *Johannes*) *Vermeer*, nato a Delft nel 1632 e ivi morto nel 1675 a soli quarantatré anni. Figlio di un oste che occasionalmente si arrangiava anche come mercante di quadri, nel 1653 l'artista si iscrive alla Gilda di San Luca, la corporazione dei pittori della cittadina natale, giungendo a diventarne il decano dieci anni dopo. Di un suo eventuale viaggio ad Amsterdam nulla di certo si può dire, anche se è probabile che egli sia entrato in contatto con il più anziano Rembrandt, magari anche solo attraverso le riproduzioni a stampa.

Vermeer attinge dalla tradizione olandese il gusto per una pittura nitida e particolareggiata. I suoi temi prediletti sono gli interni di abitazioni popolari o piccolo-borghesi, che egli sa restituire creando ineguagliabili atmosfere rarefatte, pervase da una luce carezzevole ed evanescente. Anche i suoi personaggi risentono di uno studio straordinario della luce, spesso filtrata attraverso vetrate e tendaggi, in modo da delineare con vibrante intensità volumi sempre netti e sereni.

22.68 ↓
Jan Vermeer, *Ragazza con turbante* (*Ragazza con orecchino di perla*), ca 1665.
Olio su tela, 44,5×39 cm. L'Aia, Mauritshuis. Intero e particolari.

Ragazza con turbante Nella *Ragazza con turbante*, una piccola tela nota anche come *Ragazza con orecchino di perla*, l'artista ci fornisce una delle prove più alte e commoventi delle sue non comuni capacità espressive **Fig. 22.68**. La fanciulla ritratta, forse l'ultima nata del maestro, è colta in un moto spontaneo e improvviso che le fa volgere docilmente il capo di tre quarti verso l'osservatore, quasi fosse stata chiamata proprio in quel momento. La luce accende il turbante di tocchi sgargianti di giallo e di celeste, mentre la morbida opalescenza della perla trova significativo riscontro nel vivace e naturalissimo scintillio degli occhi. La bocca, dalle labbra sottili ma delicatamente carnose, si dischiude in

un abbozzo stupefatto di sorriso, concorrendo alla realizzazione di uno dei ritratti più intensi e intimamente veri di tutta la pittura olandese del Seicento.

Allegoria della Fede La straordinaria capacità di rendere l'atmosfera degli interni appare con particolare evidenza nell'*Allegoria della Fede* Fig. 22.69, un'opera tarda che, benché commissionata a Vermeer da un protestante, deve essere stata comunque realizzata in base a precisi riferimenti simbolici e dottrinari di ispirazione gesuita. Il personaggio femminile seduto, che rappresenta la Fede, leva gli occhi al cielo con aria ispirata, poggiando il piede destro su un globo (che allude simbolicamente al mondo) Fig. 22.70, c e portando la mano destra al cuore, simbolo della forza della fede stessa. Il braccio sinistro, invece, è appoggiato su un tavolino che, fungendo da altare, sorregge un libro sacro, un calice a e un crocifisso, mentre appeso al muro si intravede – vero e proprio dipinto nel dipinto – una grande crocifissione ripresa dal pittore fiammingo contemporaneo *Jacob Jordaens* (Anversa, 1593-1678).

Per terra, in primo piano, una pietra (simbolo di Pietro e, per traslato, della Chiesa cattolica) schiaccia la testa al serpente che simboleggia il demonio, mentre più a destra la mela sbocconcellata allude al peccato originale di Adamo ed Eva. I caratteri distintivi della pittura di Vermeer, comunque, ritornano soprattutto nell'enorme arazzo che pende sulla sinistra del dipinto b e nel globo di vetro trasparente appeso alle travi del soffitto d. Il primo introduce all'intimità della scena quasi come un sipario teatrale, mentre il secondo riflette tutta la stanza come in uno stupefacente mondo in miniatura, simboleggiando con ciò la grandezza del Creatore.

Francia: Georges de La Tour (1593-1652)

Georges de La Tour nasce nel 1593 a Vic-sur-Seille, nella Lorena francese. Nel 1620 si stabilisce a Lunéville, città natale della moglie, dove apre una bottega artistica – destinata a divenire assai fiorente – e dove si tratterrà fino alla morte, che lo coglie il 30 gennaio 1652. Discussa e ancora problema-

22.69 ↖ Jan Vermeer, *Allegoria della Fede*, ca 1670/1672. Olio su tela, 114,3x88,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

22.70 ↑ *Allegoria della Fede*. Particolari.

22.71 ←
Georges de La Tour, *L'apparizione dell'angelo a San Giuseppe* (*Il sogno di San Giuseppe*), 1640. Olio su tela, 93×82,2 cm. Nantes, Musée des Beaux-Arts.

22.72 ↙
Georges de La Tour, *Il baro con l'asso di fiori*, ca 1625. Olio su tela (incollata su legno), 97,8×156,2 cm. Fort Worth, Kimbell Art Museum.

tica è la sua formazione, sicuramente influenzata dai caravaggeschi, conosciuti forse in un viaggio in Italia (prima del 1616) o, comunque, attraverso le stampe.

Maddalena penitente Tra le non molte opere sicuramente autografe Figg. 22.71 e 22.72 spicca per intensità espressiva la *Maddalena penitente*, nota anche come *Maddalena delle due fiamme*, oggi conservata al Metropolitan Museum di New York Fig. 22.73. In questa tela emerge con suggestiva evidenza la tipica atmosfera notturna cara a de La Tour. A differenza dei modelli caravaggeschi, però, la crudezza delle luci e la drammaticità delle ombre lasciano piuttosto il posto a un'intimità morbida e pacata, all'interno della quale i personaggi – anche se umili – assumono una loro monumentalità serena e quasi astratta. La Maddalena è qui rappresentata davanti allo specchio (simbolo della vanità) con in grembo un teschio (a sua volta emblema della limitatezza della vita terrena) e ai piedi alcuni gioielli (simbolo a loro volta della rinuncia alle ricchezze materiali). La candela dalla lunga fiamma fumosa, infine, fa riferimento al tremulo palpitare dell'anima infiammata dall'amore divino. Grazie alla straordinaria invenzione della luce riflessa nello specchio, l'artista riesce a spandere tutt'attorno un chiarore caldo e raccolto, contribuendo a delineare in modo netto i volumi del corpo di Maddalena, il panneggio delle vesti e l'acconciatura quasi geometrica dei lunghi e morbidi capelli castani.

22.73 ↗↓
Georges de La Tour, *Maddalena penitente* (*Maddalena delle due fiamme*), ca 1640. Olio su tela, 133,4×102,2 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Intero e particolare.

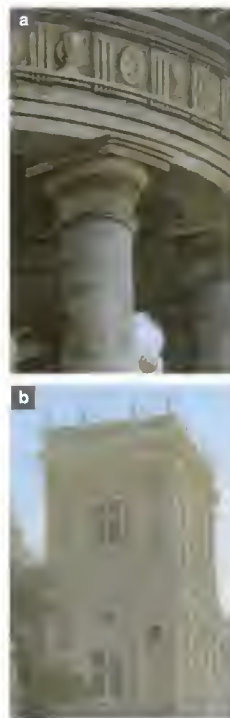
22.74 ↑↓
Nicolas Poussin, *Il ratto delle Sabine*, ca 1633-1634. Olio su tela, 154,6×209,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Intero e particolare.

22.75 ↓
Schema compositivo del *Ratto delle Sabine*.

Francia: Nicolas Poussin (1594-1665)

Nicolas Poussin, nato a Les Andelys (in Normandia) nel 1594, si spegne a Roma il 19 novembre 1665. Educato alla pittura in Francia, dove si era formato sulle stampe raffaellesche e sui marmi antichi delle collezioni reali, giunge per la prima volta a Roma nel 1624. Qui riesce a introdursi nella raffinata cerchia culturale del cardinale Francesco Barberini e di Cassiano Dal Pozzo (1588-1657), scienziato, collezionista e mecenate tra i più in vista del tempo. Pur attratto dalla maniera di Pietro da Cortona, l'artista francese rimane inizialmente appartato rispetto agli ambienti ufficiali romani. Richiamato in patria nel 1640, dove è nominato pittore reale, resiste solo due anni lontano dalla Città Eterna, dove rientra il 5 novembre 1642, restandovi poi per tutto il resto della vita › Ant. 192.

Il ratto delle Sabine *Il ratto delle Sabine* del Metropolitan Museum di New York, realizzato durante il primo soggiorno romano, riassume al meglio le tematiche artistiche di Poussin **Fig. 22.74** › Ant. 193. Esse, infatti, sono orientate fin dall'inizio della sua carriera verso i soggetti mitologici o storici, dove l'universo classico è ricostruito in modo pacato e rigoroso, in quanto – come egli stesso aveva scritto – «le cose in cui è perfezione non vanno viste in fretta, ma con tempo, giudizio e intelligenza».

In questo dipinto l'organizzazione delle masse risente fortemente del Raffaello dei cartoni degli arazzi della Sistina e dell'*Incendio di Borgo*, mentre il colore attinge agli esempi di Tiziano, allora noti attraverso le collezioni romane della famiglia Aldobrandini. Nonostante la drammaticità della scena, nella quale, sotto lo sguardo severo di Romolo (in piedi, ammantato di rosso, sull'alto podio di sinistra), i soldati romani rapiscono le giovani donne sabine, la composizione appare misurata e serena e la parte più drammatica dell'azione si svolge, con andamento triangolare, al di sotto della diagonale che attraversa il dipinto da sinistra in alto a destra in basso **Fig. 22.75**. A tale proposito, del resto, lo stesso Poussin amava ripetere che «il mio temperamento mi spinge a cercare e amare le cose ordinate, evitando la confusione, che mi è così contraria e nemica quanto la luce lo è delle cupe tenebre».

Francia: Claude Lorrain (1600-1682)

Il pittore e incisore *Claude Gellée* nasce nel 1600 a Chamagne, in Lorena, regione da cui ha poi preso il soprannome di *Lorrain* (il *Lorenese*), con il quale è ancora oggi meglio conosciuto. Trasferitosi in Italia ancora giovanissimo (1613), trascorse quasi tutta la vita nell'amatissima Roma, dove si spense nel 1682. Protetto dal colto e potente cardinale Guido Bentivoglio d'Aragona (1577-1644) e dallo stesso papa Urbano VIII, Lorrain si dedicò soprattutto alla pittura di paesaggio, abbinandola spesso a fantasiose ambientazioni di soggetto biblico e mitologico, con le quali riusciva a creare atmosfere di struggente naturalismo e di grande suggestione.

Porto marino con l'imbarco di Sant'Orsola La tela, firmata e datata, raffigurante un *Porto marino con l'imbarco di Sant'Orsola* venne commissionata a Lorrain nel 1641 dall'arcivescovo di Amasea (Turchia) e futuro cardinale e vescovo di Orvieto (dal 1643) Fausto Poli Fig. 22.76. La descrizione dell'imbarco alla volta di Colonia della leggendaria martire cristiana, insieme a undicimila vergini che l'accompagneranno alla morte per mano del barbaro Attila, è, in realtà, un semplice pretesto per rappresentare, in perfetta prospettiva centrale Fig. 22.77, la grandiosa visione di una marina al sorgere del sole, come spesso anche in altre opere di soggetto consimile.

Nel dipinto, del resto, ricorrono e si amalgamano le due grandi passioni pittoriche di Lorrain per l'Antico e per il paesaggio. La prima è ben testimoniata dall'imponente colonnato tuscanico, sulla sinistra, evidente allusione al bramantesco San Pietro in Montorio Fig. 22.76, a, e ulteriormente ribadita dalla compatta facciata classicheggiante del successivo palazzo, con torrioncini laterali, a sua volta probabilmente ispirato a Villa Medici, sulla collina romana del Pincio b. La seconda, invece, è data dalla intensa atmosfera delle prime luci del giorno. Questa è suggerita attraverso un sole ancora debole e velato all'orizzonte, che spande tutt'intorno caldi riflessi dorati, che a loro volta si rifrangono sulle quiete onde del mare, presso il molo, riverberandosi anche sugli alberi dei barconi alla fonda, all'estremo margine destro del dipinto.

22.76 ↑↗↓
Claude Lorrain, *Porto marino con l'imbarco di Sant'Orsola*, 1641. Olio su tela, 112,9×149 cm. Londra, National Gallery. Intero e particolari.

22.77 ↓
Schema prospettico del *Porto marino con l'imbarco di Sant'Orsola*.

La pacifica vita del porto, con i servi che caricano borse e suppellettili sulle barche attraccate in primo piano e vari marinai affaccendati attorno ai velieri in lontananza, è descritta con estremo puntiglio. La principessa Orsola, vestita di giallo e con la bandiera del suo casato, sovrintende, fra le sue ancelle, alle operazioni di imbarco c, mentre le sfila dinanzi, lungo la scalinata di sinistra, il corteo delle sventurate vergini destinate a perire con lei, che simbolicamente recano l'arco e le frecce del loro futuro supplizio.

Le lucenti increspature della superficie del mare e le morbide ombre sugli edifici – dosate con so-

brietà ed equilibrio – rimandano a una grande e quasi esasperata sensibilità per il dato atmosferico. Caratteristica, questa, destinata a essere molto apprezzata e ripresa anche successivamente, soprattutto dagli artisti del XIX secolo.

Spagna: Francisco de Zurbarán (1598-1664)

Francisco de Zurbarán nasce a Fuente de Cantos, nella regione Sud-occidentale dell'Estremadura, nel 1598. Proveniente da una famiglia di modeste origini, poco o nulla sappiamo della sua prima formazione, avvenuta principalmente a Siviglia, dove conobbe il quasi coetaneo Velázquez › oltre, del quale divenne anche amico e collaboratore. I committenti più assidui di Zurbarán furono gli ordini monastici dei Francescani, dei Domenicani e soprattutto dei Certosini e dei Geronimiti, la qual cosa lo portò nelle città sedi di importanti enti ecclesiastici, come Siviglia, Cordova, Jerez e Guadalupe. Sorretto da un fortissimo sentimento religioso, l'artista lavorò in modo solitario e personalissimo, guadagnandosi la fama di grande innovatore della pittura spagnola. Il suo vibrante naturalismo, infatti, rifugge dalle atmosfere tenebrose care alla pittura barocca, privilegiando sempre il colore anche nella realizzazione dei mezzi toni e delle parti in ombra. Muore a Madrid nel 1664.

22.78 ↑
Francisco de Zurbarán, *San Serapione*, 1628. Olio su tela, 119,4×104 cm. Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum.

22.79 ↗
San Serapione. Particolari.

22.80 ↓
Schema compositivo di *San Serapione*.

■ **Geronimiti** Ordine monastico ispirato a San Gerolamo, ebbe grande diffusione soprattutto in Spagna e Portogallo nel XVII secolo.

San Serapione Nella tela del 1628 che rappresenta *San Serapióne* dopo il martirio, Zurbarán dimostra con chiarezza a quali significativi esiti di realismo e di espressività era già arrivata la sua pittura Fig. 22.78 . Il santo martire, forse originario di Alessandria d'Egitto, venne ucciso durante le persecuzioni di Settimio Severo, agli inizi del III secolo. L'artista restituisce con grande pietà la crudezza del martirio nascondendo il corpo devastato di Serapione sotto un ampio saio monacale. Le braccia, tese da due corde lungo le ideali diagonali del dipinto Fig. 22.80 , sembrano infatti appartenere a un corpo slogato e disarticolato Fig. 22.79, a , la qual cosa accresce il senso di pietà e partecipazione al quale la visione ci spinge. La testa mollemente reclinata, così come il cartiglio stropicciato sulla destra, dipinto come se fosse stato appuntato con uno spillo alla superficie stessa della tela, rimandano a un'indagine meticolosa e quasi ossessiva della realtà. La complessa panneggiatura della veste b , giocata attraverso tutte le graduazioni più luminose degli ocra e dei bruni, ribalta il significato caravag-

gesco della luce, isolando solennemente il personaggio contro uno sfondo non in penombra ma compattamente nero. In questo modo l'umile saio del martire sembra quasi animarsi di vita propria, diventando il simbolo del riscatto della fede (la chiarezza delle luci, appunto) contro il nero assoluto della morte e dell'assenza di divinità.

Spagna: Diego Velázquez (1599-1660)

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, nato a Siviglia nel 1599 e scomparso a Madrid nel 1660, è senza alcun dubbio il maggior pittore spagnolo di età barocca. Egli si formò tra la città natale e Madrid, dove già dal 1623 ricopre, appena ventiquattrenne, la carica di pittore ufficiale di corte.

Fin dall'inizio Velázquez dimostra una spiccata predilezione per una pittura legata alla riproduzione estremamente realistica dei paesaggi e, soprattutto, della figura umana. Tale atteggiamento si accentua ulteriormente dopo il primo viaggio in Italia, intrapreso fra il 1629 e il 1631 su consiglio del grande Rubens. La conoscenza diretta del tonalismo veneto e del realismo caravaggesco fornisce all'artista nuovi e potenti spunti, che egli applica soprattutto nella ritrattistica, riscuotendo fama e prestigio internazionali.

Nel 1649 Velázquez compie un secondo viaggio in Italia, concluso nel 1651, ripercorrendo le tappe di quello di vent'anni prima (Venezia, Bologna, Modena, Parma, Firenze, Roma) e riscuotendo ovunque ammirazione e attestati di stima.

Dai dipinti dell'artista spagnolo, del resto, emerge con prepotenza un nuovo senso del *vero*. Questo, messa da parte tutta la scenografica fantasiosità della cultura barocca, è piuttosto un *vero* quotidiano e disincantato, che in ogni ritratto è sempre indirizzato a cogliere il risvolto umano e i particolari rivelatori di uno stato d'animo.

Il principe Baltasar Carlos a cavallo La grande tela con *Il principe Baltasar Carlos a cavallo*, realizzata intorno al 1634/1635, costituisce uno dei migliori esempi di come Velázquez abbia sempre cercato di coniugare all'interno di ogni sua opera la perfezione del ritratto e la verosimiglianza del paesaggio Fig. 22.81. Il principino, figlio del re Filippo IV (1621-1665), posa in groppa a un focoso destriero sullo sfondo di un orizzonte vastissimo, contro il quale si stagliano le vette innevate della Sierra de Guadarrama, uno dei maggiori massicci della Spagna centrale. Lo sfarzoso abbigliamento del bambino, che all'epoca doveva avere solo cinque o sei anni, allude al suo rango principesco, con nella destra lo scettro del potere e a tracolla la fascia da generale. L'espressione estremamente seria è però velata di mestizia, in quanto gli obblighi della vita di corte finiscono per privare il fanciullo del suo stesso diritto di essere bambino. Questo tema, del resto, Velázquez lo ripropone ogni volta che ritrae un giovane rappresentante della real casa. In questo modo egli mette in evidenza una vena riflessiva e malinconica, assolutamente anticonformista rispetto alla magnificenza – spesso solo esteriore – delle grandi case regnanti seicentesche.

22.81 ↑
Diego Velázquez, *Il principe Baltasar Carlos a cavallo*, ca 1634/1635. Olio su tela, 209,9×154,6 cm. Madrid, Museo del Prado. Intero e particolare.

22.82 ↓
Schema compositivo del *Principe Baltasar Carlos a cavallo*.

Poiché il dipinto doveva essere collocato in alto, sopra la porta di un salone di rappresentanza, la prospettiva del cavallo appare esageratamente enfatizzata dal sotto in su, quasi a suggerire che l'animale, saltando, potesse balzare in mezzo agli spettatori. La composizione è organizzata secondo la diagonale della tela Fig. 22.82, mentre il paesaggio dello sfondo è costruito mediante varie fasce sovrapposte di colore che suggeriscono in successione i vari piani del terreno, della vegetazione e delle montagne. Una luce chiara e fredda, infine, indugia sui particolari (le vesti trapunte d'oro, la lunga criniera scomposta del cavallo), impreziosendoli con un tocco sciolto e leggero, quasi che l'artista dipingesse con il vento e non con un pennello › Itin., p. 156.

23 Verso il secolo dei lumi

23.1 I caratteri del Settecento

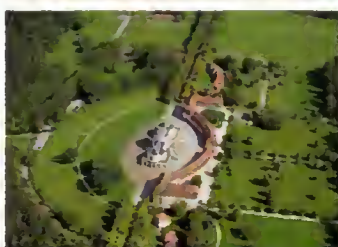
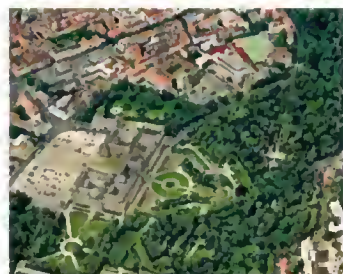
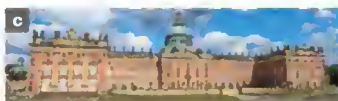
La raffinatezza e la crisi

Nei primi decenni del XVIII secolo il gusto ovunque predominante è senza dubbio ancora quello barocco, ma il rapido affermarsi delle teorie illuministe, tendenti a rivalutare la razionalità del pensiero e l'importanza dell'indagine scientifica, finisce in breve per scontrarsi con le esigenze di un'arte che, al contrario, tendeva invece a privilegiare l'effetto scenografico, il carattere evasivo e l'invenzione fantastica.

Ne consegue un'inevitabile spaccatura. Da un lato, infatti, si assiste al perdurare dell'arte barocca, che in quest'ultima fase prende il nome di *Rococò* (dal francese *rocaille*, che sta a indicare un tipo di decorazione con conchiglie e pietruzze, allora ricorrente nelle grotte artificiali dei giardini signorili) e il cui principale centro europeo di sviluppo e di diffusione è la Francia di *Luigi XV il Beneamato* (1715-1774).

Il Rococò, oltre che nella pittura, nell'architettura e in una rinnovata e scenografica arte dei giardini **Fig. 23.1**, si manifesta di preferenza nel ricorrente decorativismo degli interni, ornati di stucchi, intarsi, maioliche e specchi **Fig. 23.2**, e nella produzione di mobili, arredi, arazzi e porcellane dalle forme fantasiose ed elaboratissime.

Con l'esasperata preziosità dei materiali e la straordinaria raffinatezza tecnica delle realizzazioni, dunque, il Rococò esprime al meglio gli ultimi ideali di grazia e di ricercatezza delle corti settecentesche, nonostante la società stia avviandosi a passi sempre più rapidi verso gli eventi rivoluzionari di fine secolo.

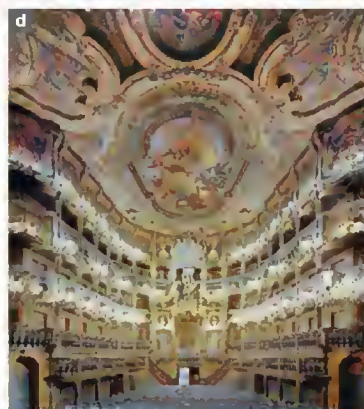
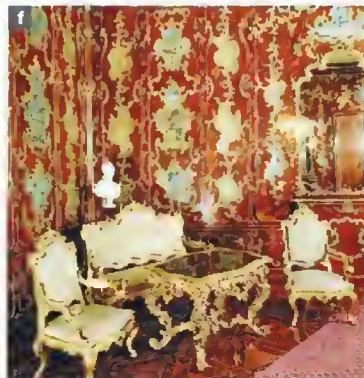
Dall'altro lato, invece, inizia a diffondersi anche una forte reazione a talune stravaganze del tardo Barocco al quale, anzi, si sente il bisogno di imporre degli adeguati correttivi di tipo classicheggiante.

23.1 I caratteri del Settecento ■ 23.2 Filippo Juvarra ■ 23.3 Luigi Vanvitelli ■ 23.4 Giambattista Piazzetta ■ 23.5 Giambattista Tiepolo ■ 23.6 Pietro Longhi ■ 23.7 Il vedutismo tra arte e tecnica ■ 23.8 Uno sguardo alla pittura al di là delle Alpi

Visita le sale dell'arte del Rococò nel Museo digitale

23.1 ←↙
Palazzi e giardini dell'Europa del Settecento.

a. Dintorni di Londra, Chiswick House, 1725-1729.
b. Berlino, Castello di Charlottenburg, 1700-1712.
c. Potsdam, Neues Palais, 1745.
d. Residenza di Würzburg, 1720-1752.
e. Stoccarda, Castello di Solitude, 1764-1775.
f. Vienna, Castello di Schönbrunn, 1742-1745.

23.2 →↘
Tipici interni di gusto rococò nell'Europa del XVIII secolo.

a. Monaco di Baviera, Amalienburg, Sala degli Specchi nel Casino di Caccia, 1734-1739.
b. Novacella (Bolzano), Chiesa abbaziale, 1735-1744. Interno.
c. Zwiefalten (Germania), Abbazia imperiale, 1739-1757. Interno.
d. Bayreuth (Germania), Teatro dell'Opera, 1744-1748.
e. Napoli, Palazzo Reale di Portici, Salotto delle Porcellane, 1757-1759. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.
f. Vienna, Castello di Schönbrunn, Stanza del millone, 1763-1765.

Intorno alla metà del XVIII secolo tutto questo darà origine all'importante fenomeno del Neoclassicismo, consistente nello studio e nella riproposizione in campo artistico delle forme e dei valori propri dell'arte classica. Con il ritorno alla razionalità e all'equilibrio dell'età greca, infatti, l'Illuminismo › cap. 24 – che già stava affermandosi internazionalmente come nuovo modo di essere e di pensare – trionferà anche in campo artistico, decretando il definitivo declino della cultura barocca e, con essa, il tramonto di buona parte di quell'aristocrazia legata in modo parassitario alla vita delle grandi corti europee.

23.3 ↓
Filippo Juvarra, *Studio di architettura*, ca 1706/1735. Penna e inchiostro bruno acquerellati con tracce di grafite su carta, 21×17,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.
Disegni e stampe

23.2 Filippo Juvarra (1678-1736)

Il rinnovamento dello Stato sabaudo

Filippo Juvarra (o, indifferentemente, *Juvara*), nasce a Messina nel 1678 e muore a Madrid nel 1736. Dal padre Pietro, un abile artigiano orafo, egli apprende fin da giovane il gusto per l'arte e per la modellazione scultorea. La sua formazione artistica avviene però a Roma. Qui, dopo aver lavorato presso l'architetto *Carlo Fontana* (1634-1714), uno dei più attivi fra quelli della generazione successiva a Bernini, Borromini e Pietro da Cortona, riesce subito ad affermarsi per le sue fantasiose qualità di scenografo.

Nel 1714 l'artista è a Messina, dove Vittorio Amedeo II di Savoia, che proprio l'anno precedente aveva ottenuto anche il titolo di re di Sicilia, ha subito modo di apprezzare le sue qualità artistiche. Al seguito del sovrano sabaudo lo Juvarra si reca poi a Torino, dove si guadagna anche la nomina a primo architetto di corte. Nel corso del lungo soggiorno torinese egli mette ulteriormente a punto la propria tecnica progettuale, tanto da conseguire una solida fama anche a livello europeo. Viene infatti invitato in Portogallo (1718), a Parigi (1719), a Londra (1720) e ovunque realizza progetti nei quali invenzione e monumentalità riescono sempre a sposarsi con grande naturalezza. Nel 1735, infine, il re di Spagna Filippo V di Borbone (1700-1746) lo chiama a Madrid affinché progetti il nuovo Palazzo Reale che, a causa della morte improvvisa dell'artista (1736), viene poi costruito dal torinese *Giovanni Battista Sacchetti* (ca 1690/1700-1764).

23.4 ↑
Filippo Juvarra, Basilica di Superga, 1717-1731. Torino. Veduta dell'esterno.

23.5 ↓
Basilica di Superga. Veduta della cupola.

23.6 ↓
Pianta della Basilica di Superga.

Il disegno Disegnatore eccellente e instancabile (solo nei quattro album delle collezioni torinesi di Palazzo Madama sono conservati 542 disegni), Filippo Juvarra utilizza il linguaggio grafico in tutte le sue accezioni: dal veloce schizzo d'ambiente al bozzetto per una scenografia teatrale, dal perfetto disegno tecnico di progetto alla fantasiosa veduta prospettica d'insieme. Nello *Studio di architettura* Fig. 23.3 del Metropolitan Museum di New York, ad esempio, l'artista messinese presenta la prospettiva dell'ampio ingresso monumentale di un palazzo classicheggiante. Su un leggero schizzo di partenza in grafite Juvarra ripassa velocemente a penna con inchiostro bruno, acquerellando successivamente per dare corpo alle membrature architettoniche e conferire uno scenografico effetto di chiaroscuro all'insieme.

Basilica di Superga Il Piemonte di Vittorio Amedeo II è, fra gli Stati italiani della prima metà del Settecento, uno dei più potenti e meglio organizzati. Torino riceve quindi un forte impulso di espan-

sione, la qual cosa porta a un totale ridisegno della città che, nel giro di pochi anni, si arricchisce di una viabilità più scorrevole e ordinata, sulla quale si affacciano palazzi fra loro estremamente omogenei per stile e dimensioni.

È in questo contesto generale che si inserisce l'opera di Juvarra, che nel 1717 inizia la costruzione della grandiosa *Basilica di Superga* **Fig. 23.4**. Si tratta di un edificio monumentale posto sulla sommità dell'omonima collina, al margine orientale della città, in una particolarissima collocazione paesaggistica a quasi settecento metri di altitudine, su un rilievo che domina panoramicamente tutta Torino, tanto che anche dalla città il profilo inconfondibile della basilica si pone come un preciso e ben riconoscibile punto di riferimento urbanistico.

Il complesso della basilica è organismo architettonico di grande complessità e suggestione, che i Savoia vollero erigere in ricordo delle recenti vittorie sulla Francia (1706) e nella cui cripta, riadattata successivamente a mausoleo, si custodiscono le tombe monumentali di molti re e duchi di casa Savoia, quasi a ribadire lo stretto rapporto intercorrente tra la famiglia e la città. L'enorme fabbrica si articola attorno a una chiesa a pianta centrale **Fig. 23.6** sormontata da un'imponente cupola di gusto michelangiolesco **1 e Fig. 23.5** e preceduta da un alto e maestoso pronao a pianta quadrata **Fig. 23.6, 2**. Quest'ultimo, ripreso volutamente da quello romano del Pantheon, è delimitato da otto colonne a fusto liscio con capitelli corinzi.

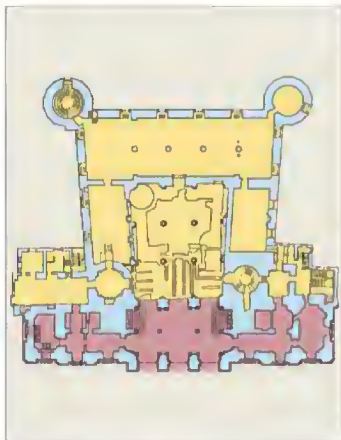
23.7 ↑↓
Filippo Juvarra, Palazzo Madama, 1718-1721. Torino. Veduta e particolare della facciata su piazza Castello.

La parte posteriore della chiesa, che si dilata in un profondo presbiterio, è inglobata nel retrostante convento, a sua volta organizzato attorno a un vasto cortile rettangolare porticato sui quattro lati **3**. Due massicci campanili gemelli **4** affiancano – lievemente arretrati – il corpo cilindrico della chiesa, come se si trattasse di uno sfondo teatrale contro il quale l'intera basilica si proietta.

La grande abilità di Juvarra sta nell'aver saputo fondere senza forzature temi architettonici estremamente diversi. Si va, infatti, dal grandioso pronao classicheggiante alla slanciata cupola rinascimentale, fino ai campanili barocchi di derivazione borrominiana. L'effetto che ne consegue è, ancora una volta, di tipo fortemente scenografico, prodotto dal continuo e armonioso alternarsi di superfici murarie curve (come il tamburo della cupola, scandito da otto alti finestroni centinati) e piane. Queste ultime, infine, vengono ulteriormente differenziate dal susseguirsi, al loro interno, di spazi semiaperti (come il pronao colonnato) o compattamente murati (come le pareti laterali del convento).

Palazzo Madama L'opera di rinnovamento edilizio e urbanistico di Torino prosegue con la costruzione di *Palazzo Madama* **Fig. 23.7**, che Juvarra intraprende a partire dal 1718 e conclude nel 1721 con la realizzazione del solo corpo avanzato (avancorpo) su piazza Castello. Il monumentale edifi-

23.8 ↓
Pianta del piano terreno di Palazzo Madama. In giallo il castello medievale, in rosso l'avancorpo dello Juvarra.

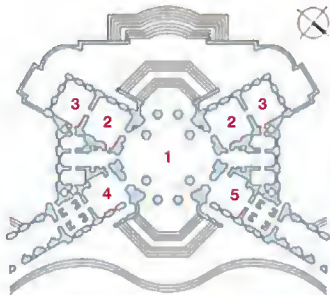
23.9 →↓
Palazzo Madama. Vedute dello scalone monumentale.

cio venne commissionato all'architetto da Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, consorte di Carlo Emanuele II e, in quanto tale, chiamata *Madama Reale* (da cui il nome stesso del palazzo). La costruzione, a semplice pianta rettangolare, è direttamente collegata con il retrostante castello medievale, del quale costituisce lo sfarzoso scalone di accesso dalla piazza **Fig. 23.8**. La facciata, interamente realizzata con marmi chiari piemontesi, presenta al piano terreno un paramento a grandi bugne regolari su zoccolo in pietra grigia. Il primo piano, di altezza quasi doppia, è scandito da un sistema di gigantesche paraste e controparaste scanalate con ricchi capitelli compositi che inquadrano grandi finestroni centinati con soprastanti, ulteriori aperture rettangolari. A coronamento dell'edificio corre un imponente cornicione aggettante, retto da mensoloni a voluta. Conclude la facciata una monumentale balaustra marmorea ornata di statue e grandi vasi decorati a festoni.

I tre arconi di accesso al piano terreno sono a loro volta inquadrati da quattro massicci pilastri sui quali si impostano snelle colonne scanalate con capitelli compositi che movimentano la porzione centrale della facciata, protendendo il sistema di trabeazione, cornice e balaustra verso la piazza antistante.

Lo scenografico scalone interno si sviluppa attraverso due larghe rampe contrapposte ed è coperto da un'unica volta a botte ornata con stucchi e decori molto elaborati **Fig. 23.9**. Grazie alle ampie

■ **Croce di Sant'Andrea**
Sant'Andrea, fratello di Simone (San Pietro), fu uno dei dodici Apostoli di Gesù. Secondo la tradizione venne crocifisso in Grecia, a causa della sua predicazione, su una croce con due bracci uguali a forma di «X».

23.10 ↑
Filippo Juvarra, Palazzina di caccia di Stupinigi, 1729-1733. Veduta della facciata anteriore.

23.11 →
Pianta del corpo centrale della Palazzina di caccia di Stupinigi.

23.12 →
Veduta aerea del complesso di Stupinigi.

23.13 ↘
Planimetria generale della Palazzina di caccia con il parco circostante.

finestrature vetrate, però, Juvarra lo ha reso perfettamente visibile anche dall'esterno, riuscendo così a stabilire uno stretto rapporto funzionale fra il Palazzo e la città.

Palazzina di caccia di Stupinigi Nel 1729 Vittorio Amedeo II chiama lo Juvarra a costruirgli in località Stupinigi, alla periferia Sud-occidentale di Torino, una *Palazzina di caccia* **Fig. 23.10** dove poter degnamente ricevere i propri ospiti dopo le battute nelle campagne e nei boschi circostanti.

Anche in questo caso la costruzione assume un forte impatto urbanistico, in quanto sia per forma sia per dimensioni non si configura come un semplice palazzo, ma come un organismo molto più complesso e articolato, scenograficamente adagiato nella campagna **Fig. 23.12**.

L'idea di partenza è quella di un grande corpo centrale di forma ellittica dal quale si dipartono quattro bracci minori disposti a croce di Sant'Andrea **Fig. 23.11**. In essi sono ricavati gli appartamenti reali e quelli per gli ospiti. La costruzione si protende anteriormente racchiudendo un vasto cortile ottagonale, sul quale affacciano gli edifici di servizio, secondo un'ipotesi di massima già ben definita dell'artista fin dai suoi primi schizzi preparatori.

L'intero complesso, la cui realizzazione procedette con estrema rapidità, tanto che già nel 1731 poté essere inaugurato, anche se non ancora del tutto compiuto, è inserito all'interno di un vastissimo giardino che, soprattutto nella parte posteriore, si articola in un gioco geometrico di aiuole e viali, secondo la moda francese **Fig. 23.13**.

La Palazzina di Stupinigi non è importante solo dal punto di vista architettonico o paesaggistico, ma anche come indicatore di quella che è la tipica vita di corte settecentesca, dove il tempo trascorre in una dimensione quasi irreale, tra feste, balli, banchetti e battute di caccia. L'arte dello Juvarra, del resto, ben si adatta a queste esigenze. Le facciate esterne, fra loro tutte sfalsate in altezza e snodate

nell'angolazione, come in una sorta di gigantesco ferro di cavallo, creano un singolare effetto di movimento, dando all'insieme un senso di grazia, che in parte controbilancia la altrimenti esagerata maestosità delle dimensioni.

L'interno, infine, costituisce un tipico esempio di Rococò italiano. Il gran salone centrale a pianta ellittica **Fig. 23.11, 1** si sviluppa per l'intera altezza dell'edificio e, in corrispondenza del primo piano, presenta lungo l'intero perimetro un sinuoso ballatoio balaustrato **Fig. 23.14**.

Dallo sfarzoso locale, destinato principalmente ai ricevimenti e alle feste da ballo, si accede, attraverso anticamere **Fig. 23.11, 2**, alle stanze da letto reali **3**, e direttamente alla Sala degli scudieri **4** e alla cappella **5**. Ogni elemento decorativo è realizzato con grande sfarzo e raffinatezza, impiegando materiali preziosi e ricercati quali le lacche, la porcellana, gli stucchi dorati, gli specchi e le ràdiche più rare. Tutto ciò rispondeva perfettamente alle esigenze di certa moda europea, alla quale i Savoia, che miravano a inserire il proprio Stato nel ristretto gruppo delle grandi potenze, non potevano in alcun modo rinunciare.

23.14 ↑
Palazzina di caccia. Veduta del salone centrale.

■ **Lacca** Resina lattiginosa ricavata dall'incisione della corteccia di una rara pianta orientale. Il processo di laccatura consiste nello stendere numerose mani successive di tale resina (solitamente colorata in rosso, blu o nero) su mobili o rivestimenti di legno, fino a ottenere una superficie perfettamente lucida e liscia, impermeabile e simile al vetro. La tecnica venne importata in Europa attraverso i commerci con l'Estremo Oriente.

■ **Radica** Radice di alcune piante (solitamente noce o ulivo) o di alcuni arbusti (rosa, mirtillo), con la quale, soprattutto nel XVIII secolo, si rivestono mobili, pareti e pannelli decorativi. Rispetto alla venatura del legno del fusto, quella della radica è assai più decorativa e la preziosità del suo impiego sta anche nella rarità delle materie prime necessarie e nell'estrema complessità della lavorazione.

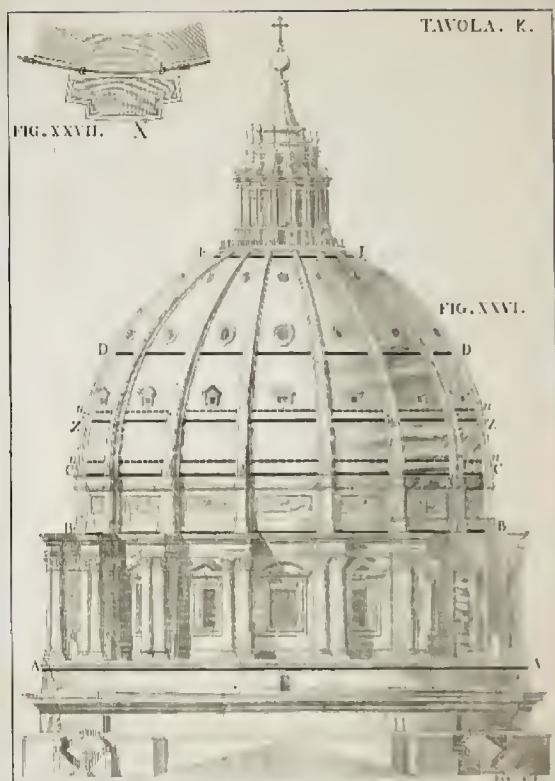
■ **Vedutista** Pittore specializzato nella rappresentazione di *vedute* › par. 23.7.

23.3

Luigi Vanvitelli (1700-1773)

Un parco e una reggia per il re di Napoli

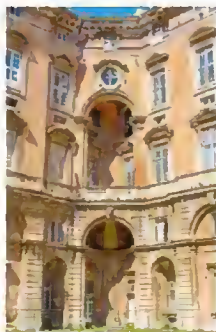
Luigi Vanvitelli nasce a Napoli nel 1700 e muore a Caserta nel 1773. Figlio di *Gaspar van Wittel* (Amersfoort, 1653-Roma, 1736), vedutista olandese naturalizzato italiano, egli inizia la propria attività artistica seguendo le orme paterne. Il successo, però, non lo raggiunge tanto come pittore, quanto come architetto. Formatosi a Roma nell'ambiente di Carlo Fontana, entra verosimilmente in contatto con il già affermato Juvarra, del quale potrebbe essere stato anche allievo.

Dopo aver partecipato a diversi concorsi (il più importante dei quali è quello per la facciata della basilica romana di San Giovanni in Laterano), viene nominato (1726) alla prestigiosa carica di primo architetto della Fabbrica di San Pietro. In questa veste, tra il 1743 e il 1744 collabora con il matematico

e ingegnere veneziano Giovanni Poleni (1685-1761) alla messa in opera di un sistema di cerchiatura della cupola vaticana con cinque catene in ferro, per ovviare alle lesioni che la grande struttura presentava **Fig. 23.15**. Tale intervento, la cui realizzazione assume una risonanza addirittura europea, mette in luce anche un secondo, importante lato della personalità culturale del Vanvitelli: quello del tecnico.

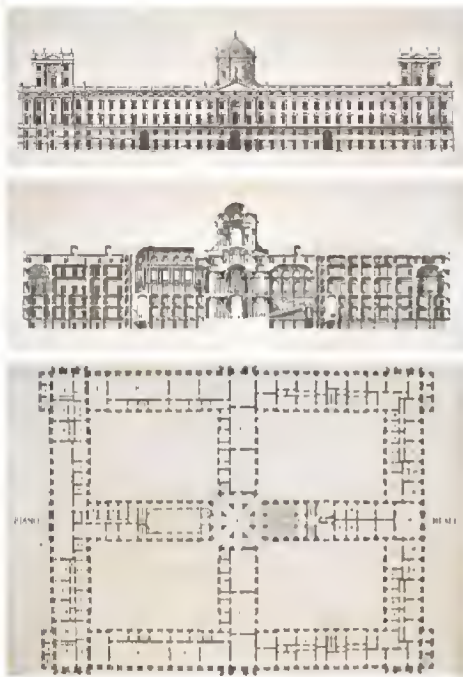
Alla luce del razionalismo illuminista, infatti, accanto alla figura classica dell'architetto, incomincia a delinearsi, con pari dignità, quella dell'*ingegnere*. Quest'ultimo, del resto, non dovrà intendersi solo di composizione degli ordini architettonici o di effetti scenografici, ma dovrà essere esperto anche di fisica, di matematica e di geometria, al fine di poter assicurare scientificamente agli edifici quella solidità costruttiva che, salvo pochissimi altri casi, era stata fino ad allora garantita solo dall'intuito, dall'esperienza dei singoli artefici e dalla teoria rinascimentale delle proporzioni.

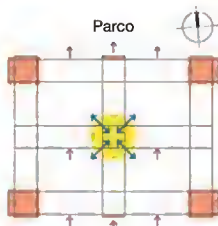
23.15 ↖
Posizionamento delle catene nella struttura della cupola di San Pietro. Da G. Poleni, *Memorie istoriche della gran cupola del tempio Vaticano*, Padova 1748, Libro IV, Tav. K.

M Disegni e stampe

23.16 ↗↓
Luigi Vanvitelli, Reggia di Caserta, ca 1752-1780. Veduta aerea e particolare dell'angolo di un cortile.

Reggia di Caserta Nel 1751 il Vanvitelli è chiamato a Napoli da re Carlo di Borbone, il sovrano illuminato che, a partire dalla sua investitura nel 1734, aveva intrapreso una vigorosa azione di riassetto politico ed economico dello Stato. È in questo contesto di rinnovamento generale che si inserisce anche la realizzazione della nuova e grandiosa *Reggia di Caserta*, un palazzo che, secondo gli intenti della corte, non doveva essere secondo a quello di alcun altro grande sovrano d'Europa **Fig. 23.16**.

Come già Juvarra per la Palazzina di caccia di Stupinigi, neppure Vanvitelli si occupa solo del progetto architettonico del palazzo, ma anche della realizzazione dell'immenso parco e della risistemazione urbanistica dell'intera città circostante. Per questi motivi l'operazione riveste un carattere che si può ben definire *territoriale* e si pone, negli intenti del progettista e del committente, come una chiara indicazione di natura politica. La nuova reggia, in altre parole, vuole essere anche il simbolo del rinnovato Stato borbonico: potente e grandioso, secondo la tradizione, ma al tempo stesso anche moderno, razionale ed efficiente.

La prima pietra della costruzione viene posta nel 1752, ma Vanvitelli non vive abbastanza per vederne la conclusione avvenuta, a opera del figlio maggiore *Carlo* (1739-1821), intorno al 1780. Il pa-

23.17 ↑
Prospetto principale, sezione trasversale e pianta del «Piano Reale» del braccio mediano della Reggia di Caserta, 1756. Inchiostro bruno e penna acquerellati in grigio su carta. Caserta, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici. Particolari.

Disegni e stampe

lazzo appare come un massiccio parallelepipedo a pianta rettangolare di 247×184 metri Fig. 23.17 . Lo spazio interno è diviso da due bracci ortogonali che intersecano i corpi principali delle facciate nel punto mediano, dando origine a quattro immensi cortili rettangolari di oltre 3800 metri quadrati ciascuno. Su questi, che per le loro dimensioni assumono piuttosto l'aspetto di vere e proprie piazze, prospettano le facciate interne, con paramento bugnato in travertino al piano terreno e in mattoni a quelli superiori, nei quali si allinea una serie di finestroni alternatamente centinati e timpanati.

Sulle due facciate esterne maggiori, i punti di innesto del braccio centrale e delle ali laterali corrispondenti alle due facciate minori risultano lievemente aggettanti rispetto al piano stesso della facciata Fig. 23.18 ; questa soluzione movimenta una parete che, con le sue 108 finestre principali geometricamente ripartite su tre piani (e anche in questo caso alternatamente centinate e timpanate), sarebbe altrimenti apparsa troppo monotona e ripetitiva. L'ultimo imponente lavoro di restauro (2014-2016) ha consentito di rimuovere le incrostazioni, di consolidare paramenti, decori e cornici e di ripristinare la delicata bicromia bianco/travertino-ocra/mattoni delle facciate.

Perno centrale e punto di snodo dell'intero edificio è il grande atrio ottagonale ove i due bracci mediani si incontrano dando origine a delle prospettive estremamente scenografiche, secondo il gusto teatrale del tardo Barocco. Da questo atrio, definito al piano terreno da una complessa intersezione di volte a botte, si diparte a destra il grandio-

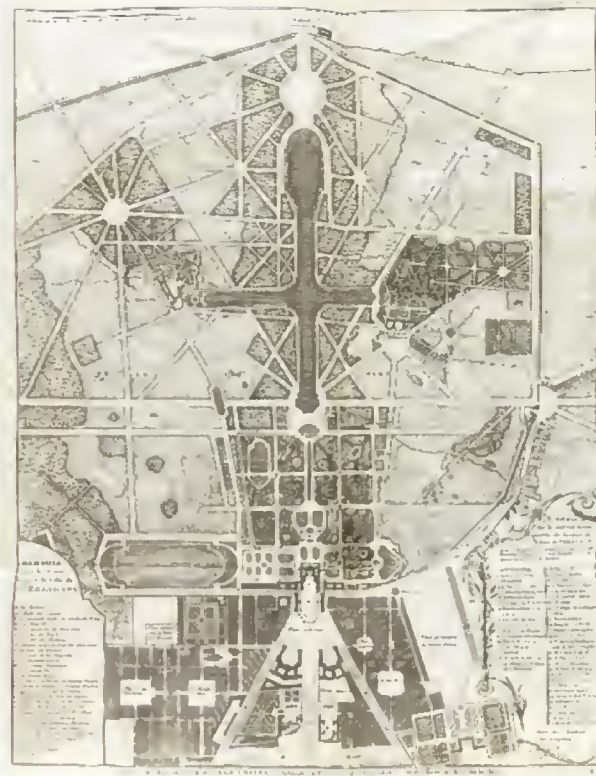
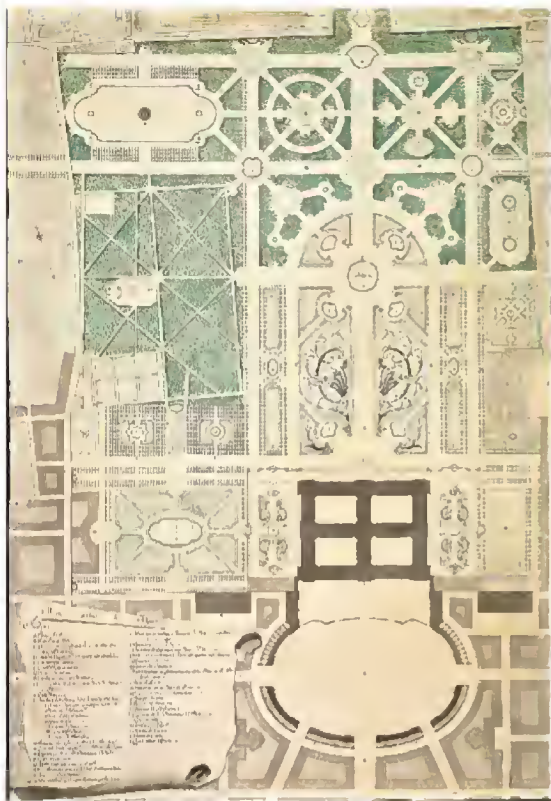
23.18 ↖
Schema grafico delle sporgenze, degli snodi e dei percorsi nella Reggia di Caserta.

23.19 ↑
Reggia di Caserta. Veduta dello Scalone d'onore.

23.20 ↑
Reggia di Caserta. Particolare di uno dei leoni all'attacco della seconda rampa dello Scalone d'onore.

so *Scalone d'onore* che, con i suoi diciotto metri di larghezza, è sicuramente il più grande e sfarzoso d'Italia **Fig. 23.19**. Esso, ornato di rilievi e balaustre marmoree, si compone di una rampa principale che, a partire dall'ampio pianerottolo che la interrompe, si divide in due ulteriori rampe parallele il cui punto di attacco è simbolicamente presidiato da due giganteschi leoni in marmo bianco **Fig. 23.20**.

23.21 ↑↖↗
Luigi Vanvitelli, Parco della Reggia di Caserta. Veduta generale e particolari di fontane e giochi d'acqua.
Giardini

Sul retro della reggia si estende anche un immenso parco **Fig. 23.21**. Per la sua realizzazione Vanvi-

23.22 ↖
Luigi Vanvitelli, *Planimetria generale della Reggia e Parco di Caserta*, 1756. Inchiostro bruno e penna acquerellati in grigio e verde su cartoncino, 86×58,5 cm. Caserta, Reggia, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici.
Disegni e stampe

23.23 ←
Luigi Vanvitelli, Acquedotto Carolino, 1753-1769. Valle di Maddaloni (Caserta).

23.24 ↗
Jacques-François Blondel, *Planimetria generale della Reggia e del Giardino di Versailles*, 1756. Incisione, 55×42 cm. Versailles, Musée du Château.
Disegni e stampe

telli dovette affrontare e risolvere molti problemi di tipo tecnico quali, ad esempio, l'approvvigionamento delle acque necessarie al funzionamento delle cascate artificiali e delle fontane **Fig. 23.22**. A tal fine, infatti, egli fu costretto a costruire anche un apposito acquedotto che si snoda attraverso la campagna per diverse decine di kilometri **Fig. 23.23**.

Il modello del parco è evidentemente ispirato al *Giardino di Versailles*, realizzato nella seconda metà del XVII secolo dall'architetto paesaggista parigino *André Le Nôtre* (1613-1700) per volere del re di Francia Luigi XIV **Fig. 23.24** › Ant. 198, p. 165. In corrispondenza del centro della facciata posteriore si diparte un lunghissimo viale interrotto da fontane, vasche e cascate artificiali **Fig. 23.21**, in una successione che sembra perdersi prospetticamente all'infinito. Lateralmente, immersi ora in fitti boschi, ora in rigogliosi giardini ornamentali, decine di vialetti minori (orientati ortogonalmente o a 45 gradi rispetto a quello principale) conducono ad altre fontane ornate di statue a soggetto mitologico, a una peschiera, al *Giardino inglese* con annesso orto botanico e al laghetto dei cigni. In questo modo ogni elemento naturale viene volutamente e profondamente modificato. Torrenti e ruscelli dal percorso tortuoso sono incanalati in vasche dalle forme perfettamente regolari, mentre anche gli alberi, i fiori e gli arbusti vengono piantati e disposti in base a rigorosi disegni geometrici e tenendo conto dei rispettivi periodi di fioritura. Anche nel Giardino inglese, il cui aspetto selvaggio richiama l'assoluta spontaneità della natura, ogni pianta è in realtà collocata secondo ben precisi progetti, nei quali le radure con finte rovine si dovevano alternare armoniosamente alle macchie, agli specchi d'acqua e alle serre per le piante esotiche. Il paesaggio che ne deriva è quello di un prezioso fondale di teatro, davanti al quale viene recitata la farsa continua della ricca vita di corte settecentesca.

23.4 Giambattista Piazzetta (1683-1754)

Alla ricerca del «lume solivo»

Il XVIII secolo rappresenta per la repubblica di Venezia il periodo della massima decadenza politica ed economica. Questo stato di cose, comunque, non sembra apparentemente intaccare lo splendore e la magnificenza di una città che, anche se non è più la meta preferita di mercanti e banchieri, diventa in ogni caso la capitale mondana d'Europa.

È proprio in questo contesto di crisi generale e di contemporaneo desiderio di evasione che matura la personalità artistica di *Giambattista Piazzetta*, che nasce a Venezia nel 1683. Figlio di un intagliatore di discreta fama, Piazzetta riceve la sua prima formazione nella città lagunare, dove apprende l'uso di un chiaroscuro particolarmente tenebroso. Tra il 1703 e il 1705 si reca a Bologna. Qui approfondisce lo studio dei Carracci e di Guercino, «di cui parve che volesse imitare il gusto e la maniera». Al rientro a Venezia inizia un'intensa attività professionale, che gli frutterà una buona fama anche in ambienti internazionali, nei quali si afferma soprattutto per la sua opera di grafico e illustratore. Già fondatore di una prestigiosa scuola di pittura, nel 1750 viene nominato primo direttore della scuola di nudo dell'Accademia, istituita proprio in quell'anno dal senato cittadino. Il 29 aprile 1754, infine, «oppresso in parte da male acuto, in parte da interno cordoglio» si spegne, sempre nella sua amata Venezia.

Il disegno Dall'esperienza bolognese l'artista matura un fortissimo interesse per il disegno. La tecnica prediletta è quella del carboncino o della pietra rossa lumeggiati a gessetto, con la quale realizza anche numerosi ritratti. Tra questi, tutti di grande suggestione e qualità tecnica, il *Suonatore di liuto* **Fig. 23.25** fa parte di una serie di cosiddette «teste di carattere» o «teste al naturale», che il Piazzetta esegue fra il 1715 e il 1725. Il volto del giovane, caratterizzato da un sorriso quasi impercettibile, è lievemente ruotato verso l'osservatore e i lineamenti, delicati e regolari, sono delineati a carboncino e lumeggiati con tocchi di gessetto intorno agli occhi e al naso. Di grande semplicità e naturalezza appare infine il colletto, il cui candore contrasta con studiata evidenza rispetto al riccio del liuto e alla mano sinistra che lo impugna, resi mediante un marcato tratteggio incrociato.

Nel 1745 l'artista si dedica alla realizzazione di un'edizione illustrata della *Gerusalemme liberata*. Ecco allora che nella scena mitologica con *Diana e Atteone* **Fig. 23.26** egli decide di abbandonare qualsiasi intento ritrattistico per dedicarsi all'evocazione di un'atmosfera serena e idilliaca.

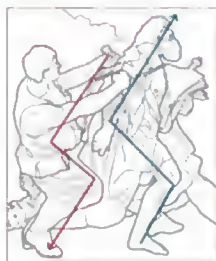
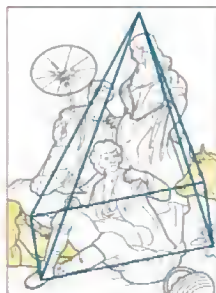
23.25 ↑
Giambattista Piazzetta, *Suonatore di liuto*, ca 1715/1725. Carboncino e gessetto su carta bruna, 27,4×22,4 cm. Firenze, Museo Horne.

Disegni e stampe

23.26 →
Giambattista Piazzetta, *Diana e Atteone*, illustrazione per la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (finale per il Canto IX), 1745. Matita rossa e tracce di carboncino su carta avorio, 21×16,5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

Disegni e stampe

23.27 ↑→
Giambattista Piazzetta, *San Giacomo condotto al martirio*, ca 1722/1723. Olio su tela, 165×138 cm. Venezia, Chiesa di San Stàe. Dipinto e schema grafico compositivo.

San Giacomo condotto al martirio Nella tela con *San Giacomo condotto al martirio*, realizzata per la chiesa veneziana di San Stàe intorno al 1722/1723 Fig. 23.27, Piazzetta si dimostra ancora legato ai modi della pittura seicentesca, con una forte e suggestiva prevalenza di tonalità scure e colori terrosi. La massiccia e drammatica figura del santo emerge dalle tenebre della scena in modo quasi caravaggesco, qua e là rischiarata da alcuni sapienti sprazzi di luce. Il carnefice, invece, che con una fune cerca di immobilizzare il vecchio apostolo, stenta a fuoriuscire dall'ombra, ma non per questo la sua azione appare meno decisa e violenta, con una torsione dell'intero corpo verso l'osservatore. Il santo martire, ancora non rassegnato al proprio destino, è rappresentato con lo sguardo rivolto al cielo, mentre sembra ancora voler proseguire il cammino, con i suoi scritti stretti al petto, incurante del laccio che, strappatagli la candida veste, gli sega ormai la pelle nuda. La potente modellazione della gamba sinistra rende bene l'idea di quel dinamico naturalismo che valse al Piazzetta, presso i suoi stessi contemporanei, l'appellativo di «Gran Maestro d'ombra e di lume».

23.28 ↗↓
Giambattista Piazzetta, *Idillio sulla spiaggia* (*Passeggiata in campagna*), ca 1741/1745. Olio su tela, 196,5×146 cm. Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum. Dipinto e schema compositivo.

Idillio sulla spiaggia Di tutt'altro tono, invece, è la tavolozza di *Idillio sulla spiaggia*, noto anche come *Passeggiata in campagna*, in quanto più verosimilmente ambientato sulle rive erbose del fiume Brènta Fig. 23.28. Dipinta con ogni probabilità fra il 1741 e il 1745, questa grande tela testimonia del cammino che l'artista ha compiuto alla ricerca di quel biondo «lume solivo» che andrà sempre più caratterizzando l'ultima fase della sua maturazione artistica. Abbandonato il cupo sovrapporsi delle ombre, infatti, la luce del sole (felicemente definita *solìva*, appunto) penetra progressivamente fra i personaggi, ammorbidendone le forme e ingentilendone i caratteri. Anche i temi, nel frattempo, sono mutati, e all'ispirazione religiosa si sostituiscono sempre più spesso scene campestri e di genere, secondo modelli cari anche alla pittura olandese e fiamminga. Nell'*Idillio*, in particolare, i tre personaggi centrali (probabilmente due dame e un pastorello, che accenna loro maliziosamente con il pollice della mano sinistra) costituiscono una solida piramide di figure unificata da una luce dorata e rasserenante. Completano la scena la testa di una mucca, che pare curiosamente affacciarsi da destra, e – sul lato opposto, quasi per bilanciare la composizione – una terza figura femminile semisdraiata, con il capo dolcemente reclinato su un fianco.

23.5

Giambattista Tiepolo (1696-1770)

Il colore e la fantasia dal Veneto alla Residenza di Würzburg

Giambattista Tiepolo, forse il più grande pittore del Settecento e, senza dubbio, l'ultimo esponente della scuola veneta, nasce a Venezia nel 1696 e muore a Madrid nel 1770. La sua esperienza artistica, dunque, copre quasi per intero l'arco cronologico di un secolo che, iniziato con gli ultimi sviluppi del Barocco e con il progressivo affermarsi del Rococò, finirà con il definitivo trionfo del Neoclassicismo.

Figlio di un modesto mercante, frequentò fin da ragazzo molte botteghe di artisti, senza però mai avere un vero e proprio maestro. Nella sua arte, del resto, Tiepolo non si ricollega tanto ai suoi contemporanei quanto, piuttosto, alla tradizione cinquecentesca dei coloristi veneti e, in particolar modo, al Veronese › Ant. 195.

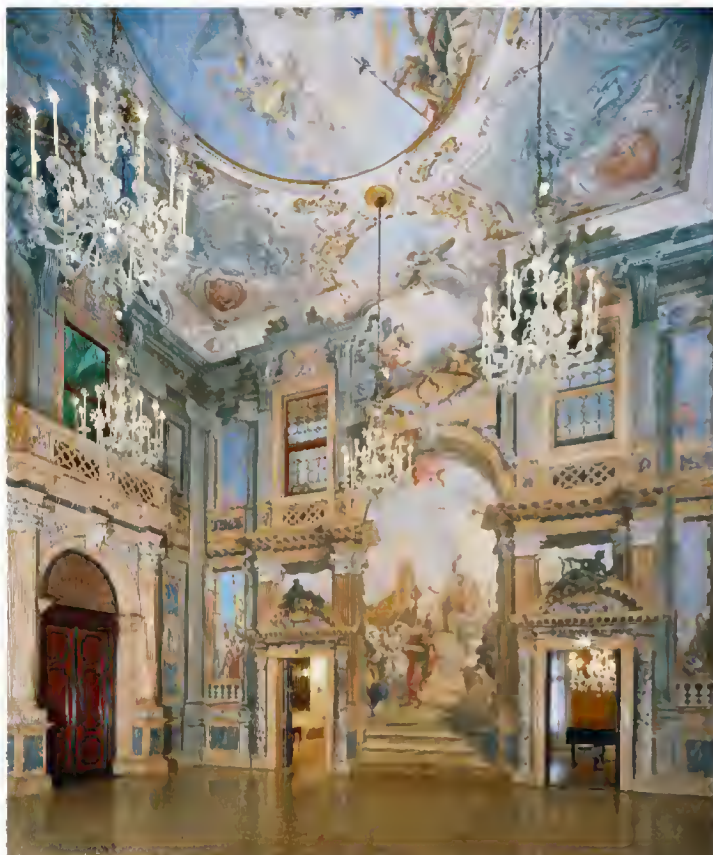
Già dai suoi esordi veneziani, intorno agli anni Venti del secolo, l'artista mette subito in evidenza la propria predilezione per i temi della luce e della prospettiva, che costituiranno i due principali punti di riferimento di una brillante carriera che, in pochi anni, lo porterà a decorare i palazzi e le chiese di mezza Europa. Egli lavora infatti a Milano (1731 e 1740), a Bergamo (1737-1739), dove affresca la Cappella Colleoni, a Würzburg, in Germania (1751-1753), e poi ancora a Venezia, dove ritorna «carico di gloria e di zecchini», a Verona, a Vicenza, a Padova, fino al definitivo trasferimento a Madrid, alla corte di re Carlo III di Borbone, nel 1762. Qui, giunto ormai all'apice della sua arte e della sua fama, conosce però l'amarezza di un rapido quanto immeritato declino. Il gusto neoclassico, infatti, sta ormai prendendo sempre più piede e la pittura del vecchio maestro incomincia a essere reputata inconsistente e sorpassata.

Il disegno È già nella sterminata produzione grafica dell'artista (oltre duemila pezzi tra disegni, bozzetti e incisioni) che si può meglio apprezzarne l'immediatezza espressiva che emerge con evidenza in *Saturno, Cerere e amorino su nubi*, tratto dai disegni del fiorentino *Album Horne* Fig. 23.29. In esso, con pochi tratti di penna e qualche veloce velatura ad acquerello, Tiepolo riesce subito a delineare figure dalle forme nitide e dai volumi immediatamente comprensibili. In tal modo i personaggi risultano subito caratterizzati sia per la composizione diagonale, che dà il senso di una collocazione sospesa, sia per l'espressività, soprattutto in relazione al vecchio e pensoso Saturno. Le luci, abilmente ricavate non con l'aggiunta di biacca ma con la semplice interruzione della velatura bruna, conferiscono al disegno una straordinaria levità, quasi che la visione prendesse corpo fra le nebbie dell'Olimpo.

23.29 ↑↓
Giambattista Tiepolo, *Saturno, Cerere e amorino su nubi*, quarto/quinto decennio del XVIII secolo. Disegno a penna, inchiostro ferrogallico, tracce di pietra nera e acquerellature brune su carta bianca vergata, 38,7×26,6 cm. Firenze, Museo Horne, *Album Horne*. Disegno e schema compositivo.

M Disegni e stampe

Il quadraturismo Nella realizzazione dei propri affreschi Tiepolo parte quasi sempre dall'architettura all'interno della quale essi andranno a inserirsi. Riprendendo gli spunti che già furono del Veronese, infatti, egli "sfonda" prospetticamente le pareti e i soffitti immaginando al di là di essi spazi luminosi e profondi, sempre popolati da una variopinta folla di personaggi scelti dal gran repertorio della mitologia classica.

L'attenzione posta ai problemi prospettici è tale che, nel corso del secolo, alcuni artisti si specializzano nel cosiddetto *quadraturismo*. Tale tecnica, già

presente fin dalla metà del Cinquecento e molto usata anche in epoca barocca, consiste nella rigorosa rappresentazione pittorica di forme architettoniche. Il termine deriva dalla definizione data dal Vasari, secondo il quale vengono dette «forme di quadro» tutte quelle che possono essere disegnate con squadra e compasso, come avviene, appunto, nel caso delle strutture architettoniche.

Rispetto alla prospettiva rinascimentale, del resto, quella settecentesca è sorretta dalle nuove scoperte matematiche e geometriche del periodo e, più che alla conoscenza della realtà e alla sua verosimile rappresentazione, essa tende alla trasgressione della realtà stessa, inventando scorci e punti di vista che, pur nel loro assoluto rigore geometrico, appaiono sempre e comunque al limite estremo della verosimiglianza, quasi a sfidare la natura.

A tal fine anche Tiepolo nelle sue grandi opere si avvale spesso della preziosa collaborazione di uno dei migliori quadraturisti italiani del tempo. Si tratta di *Gerolamo Mengozzi Colonna* (Ferrara, 1686-Venezia, 1774), raffinato professore di disegno e scenografo di grande inventiva e di straordinaria abilità tecnica.

23.30 ↑↓
Giambattista Tiepolo (con quadrature di Gerolamo Mengozzi Colonna), Salone delle Feste, 1747. Affresco. Venezia, Palazzo Labia. Insieme e particolare.

Banchetto di Antonio e Cleopatra Una delle più riuscite collaborazioni fra Tiepolo e Mengozzi Colonna è quella che risale agli anni tra il 1746 e il 1747 per la decorazione del *Salone delle Feste di Palazzo Làbia*, a Venezia Fig. 23.30. Giambattista vi affresca alcune scene tratte dalla storia di Antonio e Cleopatra. Esse sono immaginate come se si svolgessero nella sala contigua e risultano pertanto incorniciate da un arco a tutto sesto retto da colonne e pilastri scanalati (naturalmente solo dipinti).

Nel *Banchetto di Antonio e Cleopatra*, sulla parete orientale, Tiepolo raffigura i due amanti ai lati opposti di una tavola riccamente imbandita Fig. 23.31. La complessa griglia prospettica predisposta dal Mengozzi Colonna necessita, per dare la giusta illusione, di due diversi punti di fuga Fig. 23.32. Il primo, relativo ai quattro gradini in primo piano (anch'essi solo dipinti), cade circa all'altezza dell'occhio dell'osservatore P_1, mentre il secondo, corrispondente alle cornici architettoniche e al portico retrostante, risulta molto più basso P_2. In questo modo si genera una visione dal sotto in su, al fine di meglio sottolineare la teatralità di una scena che si svolge su un piano rialzato e arretrato rispetto al vero pavimento del salone.

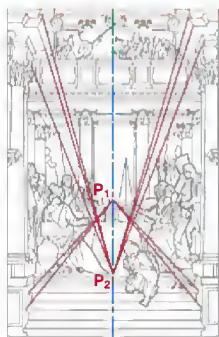
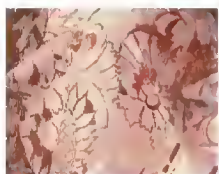
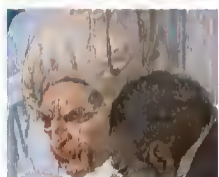
Come già in Veronese, l'atmosfera dell'ambiente viene ricreata dando massimo rilievo anche alla sfarzosa rappresentazione delle vesti e all'attenta caratterizzazione dei personaggi secondari. È il caso, ad esempio, del nano di corte ritratto di spalle, accanto a un cagnolino, o degli impeccabili servitori di colore a fianco dei due protagonisti.

Cleopatra, colta mentre sta per sciogliere una perla nel vino, al fine di impreziosirlo in onore di Antonio, è il prototipo della gran dama settecentesca, al cui fascino concorrono in egual misura la pienezza delle forme e la magnificenza degli abiti.

Quel che più risalta, in questa come in tutte le altre opere di Tiepolo, è la presenza d'una luce sempre fresca e brillante che avvolge oggetti e personaggi in un'atmosfera di perenne mattino, reso tecnicamente possibile dall'aver ripreso l'uso veronesiano dei colori complementari. In pratica, poiché la somma di due colori complementari dà teoricamente il bianco, Tiepolo dipinge utilizzando il più possibile l'accostamento di coppie di complementari (giallo e violetto, rosso e verde, azzurro e arancio) ricercando sempre l'accordo più luminoso.

Residenza di Würzburg Della straordinaria capacità coloristica di Tiepolo abbiamo un altro significativo esempio nella *Residenza di Würzburg*, in Baviera, che il principe-vescovo Johann von Schönborn si era fatto edificare a partire dal 1720. Tiepolo, infatti, partecipa alla decorazione pittorica del monumentale *Scalone d'onore*, alla cui realizzazione architet-

23.31 →↓
Giambattista Tiepolo (con quadrature di Gerolamo Mengozzi Colonna), *Banchetto di Antonio e Cleopatra*. Affresco, ca 650×300 cm. Venezia, Palazzo Labia, Salone delle Feste. Intero a particolari.

23.32 ↓
Schema prospettico del *Banchetto di Antonio e Cleopatra*.

tonica aveva provveduto l'architetto tedesco *Johann Balthasar Neumann* (1687-1753) Fig. 23.33.

In questo ambizioso programma decorativo (oggi pesantemente restaurato dopo le distruzioni subite nel corso della Seconda guerra mondiale) l'artista veneziano, coadiuvato anche dal figlio maggiore *Giandomenico* (Venezia, 1727-1804), raggiunge forse le vette più alte del proprio linguaggio pittorico.

La grande volta del soffitto, spalancata su un cielo ingombro di nuvole vaporose, è decorata da sce-

a

b

c

d

23.33 ↓
Johann Balthasar Neumann (per l'architettura) e Giambattista Tiepolo (per le pitture), Scalone d'onore, ca 1751-1753. Würzburg, Residenza.

23.34 ↑↗
Giambattista Tiepolo, Personificazione delle quattro parti del mondo, 1752.

a. *Europa*
b. *Asia*
c. *Africa*
d. *America*

ne allegoriche con l'Olimpo e la personificazione delle quattro parti del mondo (Europa Fig. 23.34, a, Asia b, Africa c e America d) che rendono simbolicamente omaggio al principe-vescovo.

Il tema è così generale da consentire alla fantasia tiepolesca di sbizzarrirsi in una delle rappresentazioni più ricche e scenografiche di tutta la cultura rococò europea. Religione, mito, leggenda e gusto per l'esotico si mescolano con sapienza in un mirabile susseguirsi di figure, rappresentate negli atteggiamenti più bizzarri e prospetticamente appariscenti. Angeli e putti volteggiano senza peso in un cielo dai colori tenuemente sfumati, mentre l'illusionismo della pittura rende così realistica la trabeazione dipinta da far domandare a chi osserva se i personaggi e gli animali che vi si appoggiano siano a loro volta dei dipinti o non piuttosto delle leggiadre sculture colorate.

Ne deriva un effetto complessivo di sfolgorante luminosità, la cui evidente inverosimiglianza si integra in modo perfetto con i sottostanti decori architettonici in stucco bianco e oro, con i quali interagisce esaltandone straordinariamente la teatralità.

Il sacrificio di Ifigenia Nel 1759 Tiepolo collabora ancora una volta con Mengozzi Colonna, suo inseparabile quadraturista di fiducia, per la decorazione – anche in questa occasione con il figlio Giandomenico – della *Palazzina* e della *Foresteria* di *Villa Valmarana ai Nani*, presso Vicenza. I temi degli affreschi sono ancora una volta attinti dall'inesauribile repertorio epico-leggendario. Essi, infatti, si ispirano a celebri scene tratte dai poemi di Omero, Virgilio, Ariosto e Tasso, autori dei quali il committente Giustino Valmarana era un appassionato lettore. Nel *Sacrificio di Ifigenìa*, ad esempio, l'artista coglie il preciso istante nel quale, secondo la tradizione mitologica, la miracolosa comparsa di una cerbiatta fa comprendere che la dea Artemide rinuncia al sacrificio della fanciulla, sacrificio che l'indovino Calcante aveva suggerito al di lei padre Agamennone al fine di placare l'ira della dea che Agamennone stesso aveva precedentemente offeso **Figg. 23.35 e 23.36**.

La realizzazione si avvale di una quadratura di eccezione: quattro colonne ioniche dipinte sorreggono la vera trabeazione della stanza, portando il suggestivo gioco tra realtà e illusione a uno dei limiti più estremi. La vaporosa nube rosacea sulla quale un Cupìdo alato sta conducendo la cerbiatta divina verso il luogo del sacrificio pare al di qua delle due colonne appaiate, quasi come se veramente potesse appartenere allo spazio reale della sala e non a quello dipinto della parete. Tutti i personaggi volgono gli occhi esterrefatti verso la prodigiosa apparizione. Solo la sventurata Ifigenia e il padre Agamennone non se ne sono ancora resi conto. La prima, languidamente seduta presso l'ara del sacrificio, volge pietosamente gli occhi all'anziano sacerdote che avrebbe dovuto immolarla, mentre il secondo, chiuso nel suo dignitoso dolore di guerriero, assiste immobile alla scena, all'estrema destra del dipinto, coprendosi il volto con il rosso mantello.

La luce è come sempre la protagonista assoluta dell'affresco. Il freddo azzurrino del cielo rischiara, per contrasto di complementari, le tinte aranciate dei personaggi sullo sfondo, mentre la nube e le colonne in primo piano paiono a loro volta illuminate da una luce frontale, quasi fosse emanata dalla divinità stessa.

23.35 ↑ Giambattista Tiepolo, *Il sacrificio di Ifigenia*, 1759. Affresco, ca 350×700 cm. Vicenza, Palazzina di Villa Valmarana ai Nani, Atrio.

23.36 ↓ Schema prospettico del *Sacrificio di Ifigenia*.

23.6

Pietro Longhi
(1702-1785)
Il maestro degli interni veneziani

Pietro Falca, meglio noto con il soprannome di *Longhi* (che in veneziano significa «lunghi», forse in relazione all'altezza di alcuni membri della famiglia), nasce a Venezia nel 1702 e nella città lagunare trascorre quasi tutta la propria esistenza, a esclusione di un breve soggiorno bolognese, fino alla morte, che lo coglie – più che ottuagenario – nel 1785.

Figlio di un abile artigiano argentiere, Pietro Longhi apprende le prime nozioni artistiche direttamente dal padre e, dopo un primo sfortunato esordio come pittore di pale di altare, trova la propria più congeniale misura espressiva nella realizzazione di piccoli oli su tela con soggetti di genere, legati soprattutto alla vita quotidiana.

Ne nascono dei vivaci e realistici bozzetti, che descrivono con grande efficacia il piccolo mondo dorato di un'aristocrazia ormai giunta alla sua fine e quello, meschino, di una borghesia non ancora sufficientemente matura per sostituirvisi. Carlo Goldoni (1707-1793), illustre contemporaneo del Longhi, paragona in un sonetto il proprio nuovo modo di far teatro con il nuovo modo di far pittura dell'amico, alludendo al fatto che, ciascuno secondo la propria arte, perseguono entrambi il comune fine di rappresentare la realtà. L'intento del pittore, però, diversamente da quello di Goldoni, è quello di osservare la gente e i costumi della sua Venezia con affettuosa bonomia, sempre più incline a comprendere che a giudicare.

23.37 ↖
Pietro Longhi, *Gentiluomo in bauta seduto di spalle*, ca 1760. Carboncino e gessetto su carta paglierina incollata su cartoncino, 28×33,5 cm. Venezia, Museo Correr. Particolare.

M Disegni e stampe

M Costume

23.38 ↑↓
Pietro Longhi, *Dama dalla sarta*, ca 1750/1770. Olio su tela, 61×51 cm. Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento veneziano. Intero e particolare.

Il disegno L'artista si dimostra anche un disegnatore prolifico e di carattere. Moltissimi sono infatti gli schizzi che ha lasciato: veri e propri appunti grafici per memorizzare personaggi o posture da riutilizzare in seguito per la realizzazione di qualche dipinto. In questo modo egli diventa uno dei più attenti e rigorosi osservatori della realtà veneziana, della quale svela ogni segreto, introducendosi indifferentemente negli aristocratici salotti patrizi, così come nelle più malfamate *malvasìe* (le osterie veneziane per la mescita del vino).

In *Gentiluomo in bauta seduto di spalle* Fig. 23.37, uno dei numerosi disegni longhiani conservati al Museo Corrèr di Venezia, l'artista tratteggia con grande immediatezza la figura di un uomo che indossa la *baùta* (o *baùtta*), tipica maschera veneziana che lascia scoperti solo la bocca e il mento. Il personaggio, seduto su una sedia di paglia, è visto

da dietro, con una rotazione di tre quarti, e la sua mascheratura è completata, secondo la tradizione, dal *tricòrno* nero (il cappello di feltro a tre punte che porta in testa) e dal lungo *tabarro* (il mantello a ruota che lo avvolge fin quasi ai piedi). Qui, non diversamente che in tutto il resto della sua produzione grafica, l'artista alterna vivacemente il segno veloce del carboncino a quello del gessetto che, rilevando le luci, conferisce al disegno spontaneità e volume. Nello specifico, la particolare postura del personaggio e il volto mascherato aggiungono anche una leggera sensazione di inquietudine e di mistero.

23.39 ↑
Pietro Longhi, *Lo speziale*, ca 1752. Olio su tela, 60×48 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

23.40 ↓
Schema compositivo dello *Speziale*.

23.41 ↗
Lo speziale. Particolare di due albarelli.

Dama dalla sarta L'occhio longhiano non si ferma ai salotti patrizi ma scruta, con la stessa benevola lucidità, anche i luoghi del popolino, delle botteghe e dei mestieri. Ecco allora emergere la faccia di un'altra Venezia, che si fa largo fra teatri ambulanti e mercatini rionali. Qui possiamo incontrare maschere, venditrici di frittelle, lavandaie, burattinai, ciarlatani, ma anche mercanti, artigiani e professionisti.

In *Dama dalla sarta*, una piccola tela databile fra il 1750 e il 1770, Longhi descrive con estrema puntigliosità sia l'ambiente sia i personaggi femminili **Fig. 23.38**. Si tratta di un atelier con sulla destra un gran tendaggio in pesante velluto verde a protezione dell'angolo riservato alle prove degli abiti. Al centro, atteggiata in un lezioso passo di danza, una giovane dama si sta specchiando rivolta verso l'osservatore. Seduta sulla sinistra, un'anziana inserviente dallo sgargiante abito rosso osserva la cliente alzando lo sguardo dal lavoro di cucito che tiene in grembo. A destra la sarta attende impettita, reggendo con delicatezza e orgoglio fra le mani il nuovo sontuoso abito color rosa corallo, coadiuvata da un'altra più modesta servente, arretrata di qualche passo.

La luce appare smorzata, quasi trattenuta dal rivestimento bruno-rossastro delle pareti e dalla tenda di destra, e l'atmosfera che ne deriva suggerisce – come spesso negli interni longhiani – una calda, ma un po' soffocante intimità.

Lo speziale Lo *Speziale*, invece, viene ritratto nella sua caratteristica bottega mentre, chino sulla scrivania, è intento a compilare un registro **Fig. 23.39**. Al centro della scena un anziano aiutante controlla i denti di una paziente e a sinistra, in primo piano, un giovane servitore sta ravvivando il fuoco di un fornello. Lo sfondo è scandito orizzontalmente da una scaffalatura **Fig. 23.40** piena di *albarèlli*, i tipici vasi in ceramica che servivano nelle antiche farmacie per contenere le spezie e i preparati medici **Fig. 23.41**. Anche in questo caso Longhi, cantore attento di una città che gli sta morendo intorno, continua a essere affascinato dal piccolo orizzonte del quotidiano.

In breve, però, la sua garbata maniera finisce per diventare ripetitiva, se non addirittura caricaturale, e comunque sempre meno fresca e spontanea, riprendendo con stanchezza temi già svolti e ricopiando spesso opere precedenti o spostando da una all'altra i personaggi meglio riusciti.

a

b

c

d

23.42 ↑↓
Esempi di pittura vedutista.
- **a.** Gaspar van Wittel, *L'Isola Tiberina*, ca 1685. Vienna, Kunsthistorisches Museum.
- **b.** Gaspar van Wittel, *Il Foro Romano e il Colosseo*, ca 1700/1711. Torino, Galleria Sabauda.
- **c.** Luca Carlevarijs, *Veduta della Piazzetta di San Marco dal Molo*, primo venticinquennio del XVIII secolo. Londra, Collezione privata.
- **d.** Michele Marieschi, *Veduta del Canal Grande con la Chiesa di Santa Maria della Salute*, ca 1738/1740. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Intero e particolare.

23.7 Il vedutismo tra arte e tecnica

L'occhio e la lente

Con la definizione di *vedutismo* si è soliti indicare un particolare genere pittorico nel quale si rappresentano vedute prospettiche di paesaggi o di città riprese dal vero, come sempre più frequentemente si verifica sul finire del XVII secolo ma soprattutto e con maggior consapevolezza nel corso del XVIII.

In questo periodo, del resto, la nascente cultura illuminista ha dato nuovo impulso allo studio della geometria e dell'ottica, il che ha consentito evidenti progressi anche nel campo della prospettiva e delle sue applicazioni. Il vedutismo settecentesco concentra pertanto la propria attenzione anche su soggetti architettonici cittadini nei quali, meglio che nei paesaggi, potevano essere messe in evidenza tecniche rappresentative tendenti a una restituzione sempre più scientificamente esatta e vicina al vero **Fig. 23.42**.

La camera ottica Non è dunque un caso che proprio nel XVIII secolo giunga alla massima diffusione la cosiddetta *camera ottica* che, nota già verso la fine del Cinquecento, viene comunque perfezionata in modo tale da diventare di uso molto semplice e generalizzato. La camera ottica è, per certi aspetti, l'antenata della macchina fotografica › par. 26.2 in quanto, tramite un sistema di lenti mobili (obiettivo), proietta al proprio interno l'immagine capovolta del soggetto sul quale viene puntata. Solo che al posto delle lastre fotografiche, della pellicola o dei moderni sensori elettronici vi è, in relazione ai modelli, o un vetro smerigliato o direttamente il foglio da disegno sul quale ricalcare l'immagine proiettata **Fig. 23.43**.

Il modello più completo di camera ottica consiste in una specie di armadio in legno **Fig. 23.44, 1**, trasportabile da due addetti a mezzo di stanghe, come se si trattasse di una portantina. Alla sommità della camera, uno specchio **2**, regolabile dall'interno per mezzo di un'asta metallica **4**, proietta su un foglio di carta **5**, tramite un obiettivo **3**, la veduta da riprodurre. Il vedutista, da parte sua, entra all'interno della camera e si siede al buio sul ripiano **6**. L'immagine che gli appare proiettata sul foglio è la proiezione prospettica esatta del soggetto riflesso dallo specchio attraverso l'obiettivo, per cui, ricalcandola, sarà sicuro di aver ottenuto la rappresentazione più scientificamente simile all'originale.

Un secondo modello di camera ottica che, per la sua maneggevolezza, può essere già definita "portatile" consiste invece in una cassettina di legno di

dimensioni non superiori a quelle di una grossa scatola da scarpe **Fig. 23.45**. Non diversamente da una moderna macchina fotografica, tale camera era dotata di un obiettivo che, una volta puntato sul soggetto, lo rifletteva su uno specchio interno inclinato di 45 gradi, che a sua volta riproiettava il soggetto capovolto su un vetro smerigliato. Ponendo un foglio di carta sottile sul vetro e mettendosi all'ombra, o coprendosi con un panno nero per attenuare il riverbero della luce esterna, era possibile ricalcare per trasparenza l'immagine prospettica del soggetto prescelto **Fig. 23.46**.

L'erudito veneziano Francesco Algarotti (1712-1764) scrive a tale proposito che, dal momento che nella camera ottica non entra

> «altro lume fuorché quello della cosa che si vuol ritrarre, la immagine ne riesce di una chiarezza e di una forza da non dirsi. Niente vi ha di più dilettevole a vedere e che possa essere di più utilità, che un tal quadro. E lasciando stare la giustezza dei contorni, la verità nella prospettiva e nel chiaroscuro, che né trovarsi potrebbe maggiore né concepirsi, il colore è di un vivo e di un pastoso insieme che nulla più».

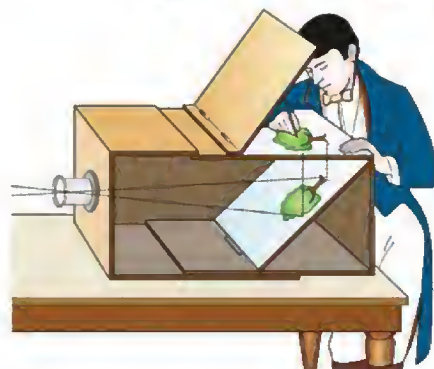
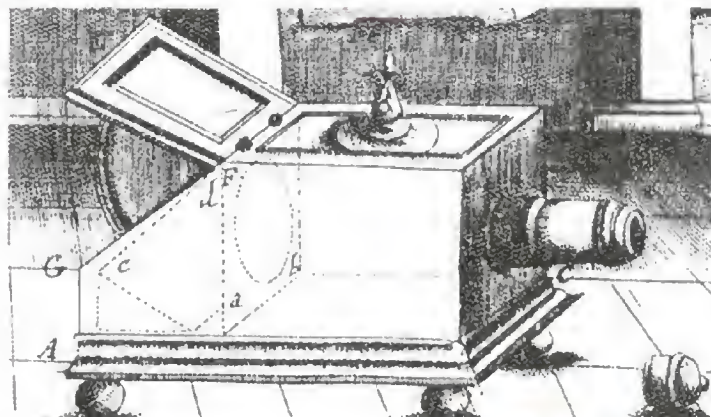
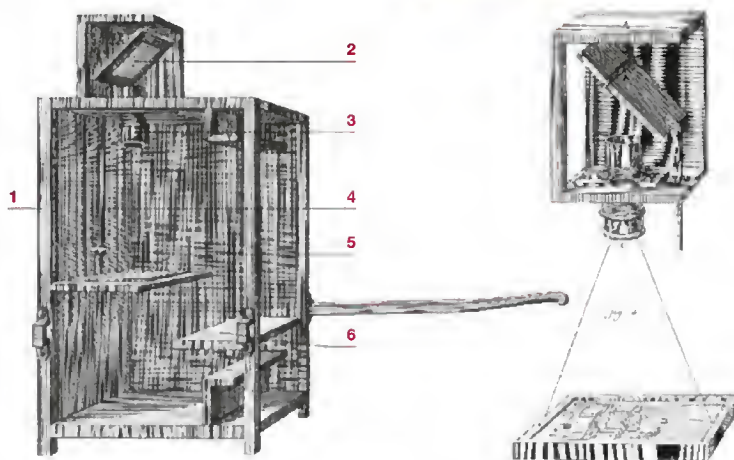
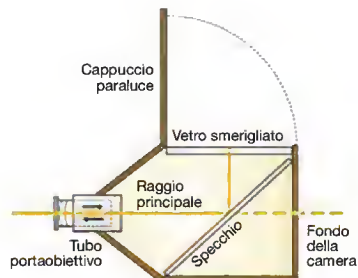
Tale entusiastica descrizione, del resto, può essere sperimentata ogni volta che si avvicina l'occhio al mirino di una macchina fotografica di tipo *reflex*, cioè dotata di uno specchio all'interno del mirino stesso. L'immagine che in tal modo si presenta, infatti, è la perfetta riproduzione prospettica della realtà che si sta inquadrando.

A questo punto non è difficile comprendere come l'adozione generalizzata della camera ottica abbia mutato, se non addirittura stravolto, il modo di dipingere degli ultimi anni del Seicento ma, soprattutto e più diffusamente, del XVIII secolo. La perfezione della rappresentazione e la relativa semplicità del procedimento per ottenerla hanno fatto sì che l'attenzione degli artisti si potesse concentrare sempre di più su ciò che, in precedenza, era stato spesso tralasciato.

È il caso delle architetture dal vero, ad esempio, che per la prima volta assumono la dignità di veri e propri soggetti artistici. Case, strade, chiese, piazze, canali, monumenti e rovine cessano di essere semplici sfondi sui quali si svolgono le azioni dei personaggi principali, ma diventano esse stesse protagoniste autonome.

Affinché ciò avvenga, si abbandonano le finzioni ottiche e i trucchi scenografici cari alla tradizione barocca e si privilegiano visioni prospettiche il più possibile aderenti alla realtà. In questo modo il vedutismo, forte dell'ausilio tecnico delle camere ottiche, sale alla ribalta come uno dei generi pittorici più diffusi e amati del XVIII secolo.

23.43 → Schema di funzionamento di una camera ottica.
M **Animazione**

23.44 ↓↘ Schema di camera ottica a portantina. Veduta d'insieme e particolare dello specchio e dell'obiettivo.

23.45 ↑ Camera ottica portatile. Schema del modello inventato nel 1685 da Johann Zahn.

23.46 → Utilizzo di una camera ottica portatile.

23.7.1

Antonio Canaletto (1697-1768)

Venezia attraverso l'occhio della lente

Giovanni Antonio Canàl, detto *Canalétto*, nasce a Venezia nel 1697 da una famiglia nella quale sia il padre sia, in seguito, uno dei fratelli lavoravano quali scenografi e decoratori. La sua prima formazione artistica avviene pertanto sui modelli ormai consolidati di quel gusto rococò che, soprattutto nell'ambiente teatrale, aveva fatto dell'illusionismo prospettico uno dei generi artistici più diffusi e apprezzati.

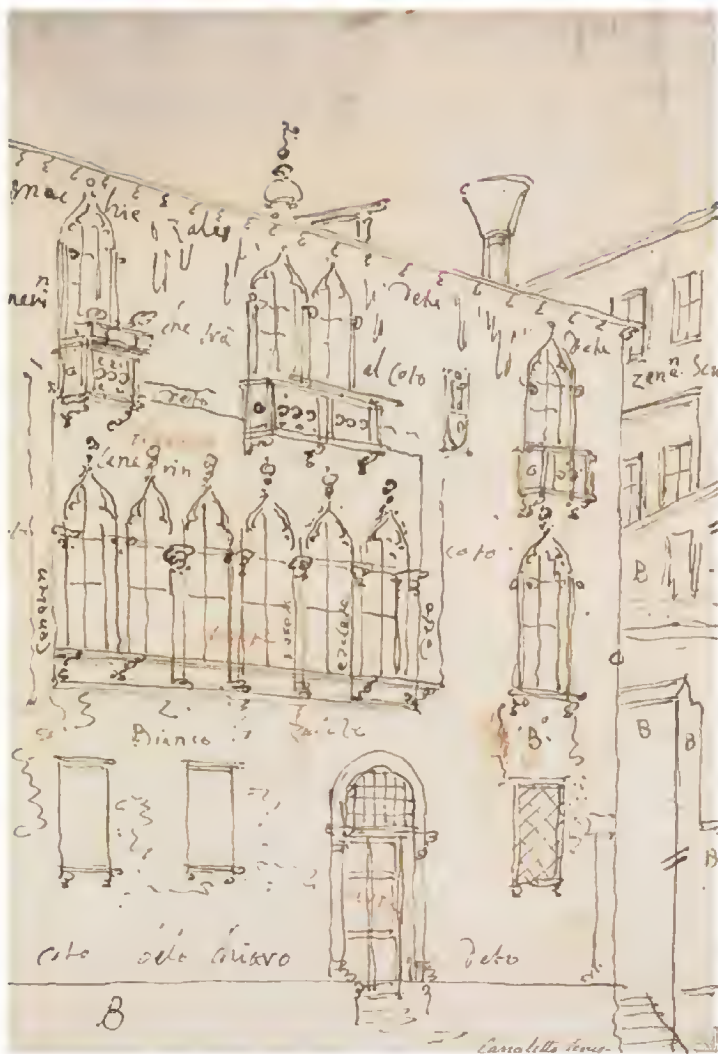
Nel 1719 Canaletto è a Roma dove, oltre a esercitarsi nel dipingere alcune rovine «vedute dal naturale», ha modo di entrare in contatto con il vedutismo fiammingo, allora diffuso in Italia soprattutto grazie a Gaspar van Wittel.

A partire dagli anni Venti del Settecento Antonio Canaletto, abbandonata la tradizione scenografica familiare, inizia la sua carriera di vedutista specializzandosi soprattutto in quei soggetti "veneziani" dei quali diventerà, nel giro di un decennio, il massimo e più stimato interprete a livello internazionale. Venezia, infatti, nonostante la crisi politico-economica che la sta travolgendo, continua a essere uno dei più importanti crocevia culturali d'Europa, e l'arte di Canaletto si guadagna il favore della ricca e influente colonia inglese che abita nella città lagunare. I rapporti con la committenza inglese, affascinata dalla scientificità quasi illuminista delle vedute canalettiane, diventano sempre più stretti, tanto che nel 1746 l'artista si trasferisce a Londra da dove non ritornerà, salvo brevi interruzioni, che un decennio più tardi. Nominato (anche se non all'unanimità) membro d'onore dell'Accademia Veneziana (1763), Canaletto si spegne nella sua amata città natale il 20 aprile del 1768 › Ant. 196.

Il disegno La prima attività veneziana dell'artista è testimoniata da un significativo *Quaderno di disegni*, oggi conservato a Venezia, presso il Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, nel quale sono raccolte numerose vedute cittadine realizzate tra il 1728 e il 1735 con l'ausilio di una piccola camera ottica portatile Fig. 23.47. Nonostante lo stesso Canaletto li definisse scherzosamente *scarabòti* (cioè *scarabocchi*), si tratta di una preziosa raccolta di rigorosi disegni prospettici preparatori, spesso corredati anche di misure e annotazioni sulle caratteristiche e sui colori dei materiali. Nel foglio con lo schizzo di *Venezia, Palazzo Foscari a Santa Sofia* Fig. 23.48, ad esempio, in basso a sinistra si legge la scritta «còto bèlo chiaro» (cotto bello chiaro), che è una precisa informazio-

23.47 ←
Camera ottica portatile appartenuta a Canaletto, primi decenni del XVIII secolo. Legno, cartone, lenti, vetro smerigliato e specchio. Venezia, Museo Correr.

23.48 ↓
Canaletto, *Venezia, Palazzo Foscari a Santa Sofia*, ca 1758. Penna e inchiostro bruno su traccia di grafite nera e rossa, 26×17,9 cm. Trieste, Galleria Nazionale d'Arte Antica, inv. 66.3, *recto*.

M Disegni e stampe

23.49 ←↓
Canaletto, *Campo dei Santi Giovanni e Paolo*, ca 1735. Olio su tela, 46,4×78,4 cm. Londra, Royal Collection Trust. Intero e particolare.

23.50 ↓
Canaletto, *Basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, ca 1728-1735. Penna e inchiostro bruno, con tracce di grafite nera e rossa su carta avorio, 22,8×17 cm (ogni foglio). Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe, *Quaderno di disegni*. Intero e particolare.

Disegni e stampe

ne sulle tonalità da utilizzare nella successiva traduzione pittorica.

Grazie a questi disegni, del resto, l'artista studiava anche la struttura geometrica delle sue vedute e l'esatta volumetria delle architetture. È il caso dell'olio su tela con il *Campo dei Santi Giovanni e Paolo* **Fig. 23.49**, per il cui schizzo preparatorio è stato necessario unire quattro fogli affiancati, ciascuno dei quali ricco di minuti particolari strutturali e decorativi **Fig. 23.50**.

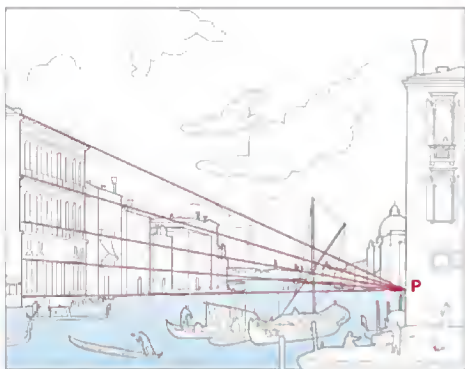
Il Canal Grande verso Est Nel *Canal Grande verso Est, dal Campo San Vio*, un olio databile intorno al 1727, i temi del vedutismo canalettiano appaiono già perfettamente delineati e compiuti **Fig. 23.51**. Del dipinto si conoscono almeno altre tre repliche autografe, il che testimonia come, una volta realizzato un buon disegno di partenza con la camera ottica, l'artista potesse usarlo più di una volta, lasciando pressoché intatte le architetture e modificando solo la disposizione dei personaggi rappre-

23.51 ↑
Canaletto, *Il Canal Grande verso Est, dal Campo San Vio*, ca 1727. Olio su tela, 67,5×84,5 cm. Edimburgo, National Gallery of Scotland.

23.52 ←↙
Il Canal Grande verso Est, dal Campo San Vio. Particolari.

23.53 ↗
Schema prospettico del *Canal Grande verso Est, dal Campo San Vio*.

23.54 ↗→
Canaletto, *Il Canal Grande verso Est, dal Campo San Vio*.

- **a.** Ca 1723/1724. Olio su tela, 140,5×204,5 cm. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- **b.** Ca 1724. Olio su tela, 146×234 cm. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.
- **c.** 1731-1735. Olio su tela, 53×70 cm. Milano, Pinacoteca di Brera.

sentati (le cosiddette *macchiette*) e l'ambientazione atmosferica Fig. 23.54 .

La piccola tela rappresenta l'ultimo e più nobile tratto del Canal Grande, prima di confluire nel Bacino di San Marco. Il punto di fuga, molto decentrato sulla destra, è stato scelto per evidenziare al massimo i palazzi della riva sinistra, scorciando di conseguenza quelli sulla sponda opposta Fig. 23.53 . A destra, quasi a bloccare il convergere delle linee prospettiche, Canaletto rappresenta una sottile porzione del cinquecentesco Palazzo Barbarìgo, dietro al quale si intravede quasi per intero la gran cupola barocca della Basilica di Santa Maria della Salute. La lunga teoria di edifici signorili della riva sinistra, invece, inizia con la grandiosa facciata rinascimentale di Palazzo Cornèr della Ca' Granda, che si pone subito come quinta di contenimento dell'intera veduta. Il cielo azzurro, inondato di chiara luce mattutina, riempie quasi i tre quarti della tela, riflettendosi sulle calme acque del Canale, animate dalle attività quotidiane di gondolieri e barcaioli.

Le novità del Canaletto, comunque, non si limitano al puro elemento tecnico della restituzione prospettica. Grazie all'impiego appropriato di colori puri di tonalità chiara, infatti, l'artista riesce a definire con estrema freschezza tutte le componenti della scena. Così anche le macchiette, pur essendo attentamente studiate negli atteggiamenti e altrettanto ben dettagliate nelle vesti, non cadono mai negli eccessi descrittivi comuni a molta pittura fiamminga di tema analogo, dimostrando di essere personaggi credibili all'interno di un'altrettanto credibile ambientazione Fig. 23.52 .

Eton College Gli stessi concetti di fondo possiamo ritrovarli anche nella ricca produzione inglese di Canaletto. Ne è un esempio la veduta di *Eton College*, una tela databile intorno al 1754 e oggi conservata alla National Gallery di Londra Fig. 23.55 . In questo dipinto l'artista rappresenta la monumentale cappella dell'antico (e tuttora esistente) Col-

a

b

c

lege di Eton, nella contea britannica del Berkshire. La grandiosa struttura, rilevata come di consueto mediante la camera ottica, è vista dal fronte orientale, al di là del Tamigi. Essa emerge con evidenza dal panorama delle altre costruzioni, imponendosi subito per il suo fuoriscala.

In primo piano alcuni personaggi stanno attendendo il proprio turno **Fig. 23.56** per essere traghettati all'altra riva dal barcaiolo che manovra un unico, lungo remo. L'atmosfera è, anche in questo caso, quella d'un mattino limpido, con il sole che illumina nitidamente sia le architetture sia il paesaggio all'orizzonte, mentre una striscia obliqua della riva in primo piano ricade sotto l'ombrosa frescura del grande albero di sinistra. È proprio questa chiarezza descrittiva che rende famoso il Canaletto anche negli ambienti culturali di tendenza illuminista. Messa da parte la fantasia interpretativa, egli attinge dalla realtà naturale e lo stupore dei suoi estimatori non viene tanto dall'ammirazione delle sue arditezze prospettiche quanto dal fatto di riconoscere nei suoi dipinti vedute plausibili, come sarebbero potute apparire anche dal naturale. Il soggiorno in Inghilterra, quindi, non fa che rinvigorire ulteriormente la concezione canalettiana di una pittura tesa al rilievo oggettivo della realtà. Cambiano gli edifici e i paesaggi, ovviamente, ma non cambia l'atmosfera, sempre tersa come dopo un temporale primaverile, né la volontà di organizzare ogni veduta secondo le esatte ricostruzioni dalla camera ottica.

23.55 ↑
Canaletto, *Eton College*, ca 1754. Olio su tela, 61,6×107,7 cm. Londra, National Gallery.

23.56 ↓
Eton College. Particolare.

23.7.2

Francesco Guardi (1712-1793)

Venezia attraverso l'occhio del cuore

Atteggiamento del tutto diverso rispetto a Canaletto si riscontra nella pittura di un altro grande vedutista del secolo: *Francesco Guardi*. Nato a Venezia nel 1712 da una famiglia di origine trentina, opera per tutta la vita nella città lagunare, della quale fornisce alcune fra le rappresentazioni più poetiche ed emozionanti. Muore a Venezia nel 1793.

Figlio e fratello di pittori, Francesco si forma in ambiente veneziano, attingendo però all'esperienza illusionistica del Tiepolo (del quale, tra l'altro, era cognato) piuttosto che a quella, più tecnica, del già affermato Canaletto. Il Guardi, infatti, usa la camera ottica con più moderazione e le sue prospettive tornano a essere *interpretate* (cioè filtrate attraverso la fantasia) più che *descritte* (cioè costruite per via geometrica). I contorni delle architetture, ad esempio, perdono la nitidezza del disegno canalettiano e i suoi personaggi, soprattutto se all'interno di scene collettive, assumono talvolta anche caratteri ironici o caricaturali, come se fossero chiamati a recitare la propria parte su un palcoscenico.

23.57 ↑↓ Francesco Guardi, *Veduta del Ponte di Rialto*, ca 1770/1771. Penna e inchiostro bruno acquerellati su tracce di pietra nera, 25,9×37,7 cm. Bayonne, Musée Léon Bonnat, Cabinet des dessins. Intero e particolare.

M **Disegni e stampe**

Anche l'uso tecnico dei colori cambia radicalmente e l'atmosfera che ne deriva è quella di una Venezia idealizzata e pittoresca, la cui realtà viene trasfigurata sul piano del sentimento e della fantasia. Questo significa, fra l'altro, che gli spazi della città non vengono più descritti con le loro proporzioni reali, frutto di un'osservazione scientifica e razionale, ma finiscono per essere dilatati o ristretti in relazione alle sensazioni che l'artista intende esprimere.

Il disegno Nel disegno il Guardi privilegia una sintesi meno geometrica rispetto al più anziano Canaletto. La *Veduta del Ponte di Rialto*, ad esempio, che pure è basata su un attento rilievo delle architetture, come si evidenzia anche dalle linee di costruzione tracciate in pietra nera, tende più a un risultato di tipo pittorico Fig. 23.57. La velocità con la quale sono tratteggiate le figurette dei barcaioli e dei gondolieri, infatti, così come le intense acquerellature, che creano un marcato effetto di chiaroscuro, concorrono a evocare emozioni e sentimenti sconosciuti alla uniforme nitidezza geometrica dei disegni canalettiani.

Molo con la Libreria, verso la Salute Dal punto di vista tecnico, il Guardi dimostra una straordinaria padronanza del pennello. Il suo tocco rapido e suggestivo, infatti, si ricollega direttamente alla tradizione del tonalismo veneto cinquecentesco. In questo modo, con poche e ben studiate pennellate di giallo puro o di bianco, egli riesce ad "accendere" le sue vedute con i mille riflessi del mare e ad animare le calli e i campielli di macchiette intente alle loro semplici occupazioni quotidiane.

La tela con la veduta del *Molo con la Libreria, verso la Salute* ne rappresenta un esempio Fig. 23.58. Il dipinto, infatti, presenta curiosamente lo stesso soggetto e lo stesso punto di vista di uno eseguito qualche decennio prima da Canaletto Fig. 23.59. La tela del Guardi, realizzata tra il 1770 e il 1780, dunque negli ultimi anni di libertà della Serenissima prima della conquista napoleonica, ricalca quella dell'altro artista in modo così meticoloso da far pensare a una copia vera e propria o, comunque, alla perfetta conoscenza del lavoro canalettiano.

La prospettiva di Francesco, però, appare subito più indefinita e scenografica. La Basilica della Salute, infatti, e – ancora più in lontananza – la cupola e il campanile del Redentore sembrano quasi perdersi nella foschia dell'orizzonte. L'effetto che ne deriva è quello di una luce vibrante e di uno spazio più profondo e suggestivo di quello, chiaro e razionale, di

23.58 ↑
Francesco Guardi, *Molo con la Libreria, verso la Salute*, ca 1770/1780. Olio su tela, 45×72 cm. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.

23.59 ↑
Canaletto, *Molo con la Libreria e la Chiesa della Salute*, ca 1735. Olio su tela, 110,5×185,5 cm. Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco.

Canaletto. Se poi si osservano i mercanti che posizionano i propri banchi a fianco della Zecca e della Libreria Marciana, così come tutti gli altri personaggi rappresentati, ci si accorge che Guardi si limita a suggerirli, con rapidi quanto efficaci tocchi di colore, diversamente da Canaletto che, al contrario, li descrive indugiandovi con scientifica meticolosità.

La diversità dell'atmosfera generale dei due dipinti è pertanto lo specchio della diversità tecnica e culturale esistente fra i due artisti. Se la Venezia di Canaletto è dunque quella illuministicamente rica-

vata dalla camera ottica, quella del Guardi appare piuttosto filtrata attraverso il dato atmosferico, l'esperienza personale e il gusto della memoria.

Laguna vista da Murano Nella *Laguna vista da Murano*, una delle ultime e più struggenti opere dell'ormai ottuagenario artista, Guardi riesce a concentrare ancora una volta lo spirito stesso della sua amata Venezia **Fig. 23.60**. Si tratta di una piccola tela che rappresenta alcune case, sulla destra, che si affacciano su una piazzetta assolata in riva al mare, sul cui lastricato si proiettano le lunghe ombre di altre case, sulla sinistra, che restano comunque al di fuori della scena. In lontananza si estende il dolce paesaggio lagunare, dove lo sguardo spazia fino alle alture azzurrognole della terraferma, all'orizzonte. Due figurette femminili, sulla destra, si affaccendano intorno alla tinozza del bucato **Fig. 23.61**; due signori discorrono tranquillamente presso la riva, mentre altre macchiette popolano le varie imbarcazioni che solcano le acque.

23.60 ↑
Francesco Guardi, *Laguna vista da Murano*, ca 1780/1790. Olio su tela, 23,5×33 cm. Romsey (Hampshire), Collezione Mountbatten of Burma.

23.61 ↑↗
Laguna vista da Murano. Particolari.

Francesco Guardi sa dunque cogliere un suggestivo squarcio di vita quotidiana nella morbida luce del tramonto dorato, lontano dagli splendori delle architetture patrizie cittadine.

Ne deriva, anche in questo caso, un'atmosfera di magico incantamento, frutto di una sensibilità artistica estremamente personale e originale, per certi versi precorritrice di quella capricciosa fantasia che, nei primi decenni del secolo successivo, caratterizzerà la cultura e la sensibilità romantiche › par. 25.1.

23.7.3
Bernardo Bellotto (1721-1780)
Venezia e non solo

Bernardo Bellotto, nato a Venezia nel 1721 e morto a Varsavia nel 1780, fu nipote e allievo del Canaletto. Dallo zio, infatti, apprese la tecnica e i segreti della camera ottica, diventandone uno dei più esperti utilizzatori. Grazie a essa egli si dedicò con successo al vedutismo descrittivo, distinguendosi comunque per la tendenza a correggere e ad addolcire le proprie prospettive al fine di renderle più pittoresche agli occhi dei committenti (soprattutto stranieri) **Fig. 23.62**. Forse più stimato in Europa che in Italia, che pur visitò in lungo e in largo, egli lavorò soprattutto alle corti di Dresda, Vienna, Monaco di Baviera, Pietroburgo e Varsavia. Di ciascuna di queste capitali egli ha lasciato numerose e dettagliatissime vedute, spesso impreziosite da una luce calda e avvolgente che nulla, però, ha più a che fare con le terse atmosfere di Canaletto.

Veduta di Torino dai Giardini Reali Nella tela con la *Veduta di Torino dai Giardini Reali* **Fig. 23.64**, una delle tante che Bellotto dedica anche alle città italiane – costituendo un importante e affidabile repertorio di riferimento per tracciarne la storia –, l'artista rappresenta la compatta muraglia che cinge il Palazzo Reale di Torino. La composizione, equilibratissima, presenta nella metà superiore della tela uno smagliante cielo estivo, con rade nuvole che si addensano verso i rilievi all'orizzonte. La parte inferiore è a sua volta suddivisa fra le mura del castello sabaudo, con il possente torrione angolare, e – solcato da un fossato difensivo – l'ampio e solatio spazio erboso dei Giardini Reali, sulla destra.

Rispetto alle macchiette del Guardi, i personaggi che popolano le vedute di Bellotto sono tratteggiati con maggior finezza, ciascuno intento alle proprie faccende (dalle lavandaie che stendono il bucato agli operai che provvedono alla manutenzione delle mura) e tutti concorrendo alla complessiva veridicità della veduta. Cosicché al puntuale riscontro delle architetture si aggiunge anche il quotidiano pulsare della vita che le anima.

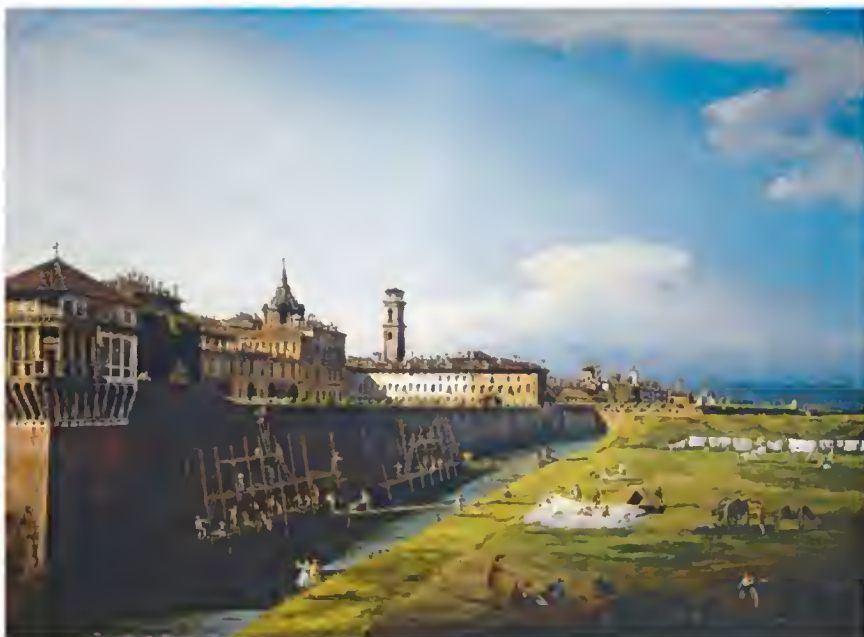
Veduta di Vienna dal Belvedere Il dipinto con la *Veduta di Vienna dal Belvedere* **Fig. 23.65** fa parte di una serie di tredici vedute della capitale austriaca e dei castelli imperiali che l'artista realizzò su commissione dell'imperatrice Maria Teresa, sua grande estimatrice. Rappresenta una veduta panoramica della città presa dal Belvedere Superiore, lo sfarzoso padiglione per le feste che il principe Eugenio di Savoia aveva fatto erigere nel giardino della sua residenza estiva tra il 1721 e il 1723.

23.62 ↑
Bernardo Bellotto, Vedute. Oli su tela.
a. *Veduta di San Zanipolo a Venezia*, ca 1745. Washington, National Gallery.
b. *Veduta di Roma con Castel Sant'Angelo dal Lungotevere*, ca 1745. Londra, Collezione privata.

23.63 ↓
Venezia, Scuola Grande di San Marco.

A destra si può notare parte del giardino stesso, suddiviso in tre terrazze ornate da aiuole, vasche e fontane e, sullo sfondo, la bassa e lunga facciata posteriore del palazzo del Belvedere Inferiore, ove erano gli appartamenti residenziali. La metà inferiore sinistra del dipinto è riempita dal laghetto artificiale del giardino di Palazzo Schwarzenberg, la cui costruzione compatta biancheggia in lontananza.

Ai limiti estremi della tela si fronteggiano le cupole barocche della Chiesa di San Carlo (1717-1737), a sinistra, e del Convento delle Salesiane (1717-1728), a destra. Al centro si staglia contro il cielo rosaceo del tramonto la gran mole della cattedrale gotica di Santo Stefano.

La veduta appare molto dettagliata, evidentemente preparata con il supporto tecnico della camera ottica. Si notano però alcune distorsioni prospettiche che l'artista ha inserito per "correggere" la visione reale, al fine di conferire alla scena una

sensazione di maggior compattezza e armonia. Le due cupole, infatti, sono fra loro più vicine di come appaiono dal vero e anche la cattedrale è posta maggiormente in primo piano rispetto a quanto realmente si vedrebbe dal Belvedere.

L'intento del Bellotto è dunque duplice. Accanto alla volontà documentaria, legata al gusto dei suoi committenti, vi è anche quella di affinare la conoscenza delle città che raffigura interpretandone lo spirito in modo sempre più personale e approfondito. Come un ritrattista non si limita all'aspetto fisico del personaggio che dipinge ma, al contrario, cerca di indagarne e metterne in evidenza anche le qualità interiori, così il Bellotto interpreta e modifica le sue vedute al fine di renderle più vivaci e coinvolgenti. L'artista matura dunque la convinzione che l'atmosfera di una città non può più essere compresa limitandosi a utilizzare i freddi strumenti della camera ottica e della prospettiva geometrica. Ecco allora che anche la pittura di paesaggio cerca di recuperare un proprio spazio interpretativo, sollecitando gli spettatori sul piano delle emozioni e dei sentimenti.

23.64 ↑↖
Bernardo Bellotto, *Veduta di Torino dai Giardini Reali*, ca 1745. Olio su tela, 128,5×174 cm. Torino, Galleria Sabauda. Intero e particolari.

23.65 ↑↖
Bernardo Bellotto, *Veduta di Vienna dal Belvedere*, ca 1758/1761. Olio su tela, 136×214 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum. Intero e particolare.

23.8

Uno sguardo alla pittura al di là delle Alpi

Dalle frivolezze di corte alla prima satira sociale

Tutta la pittura francese del Settecento è attraversata dall'esperienza del Rococò, di cui la Versailles di re Luigi XV rappresentava il principale centro di elaborazione e diffusione. Questa nuova tendenza artistica, germogliata – come si è visto – nell'ultima fase del Barocco, tende in breve a imporsi anche come modo di vivere e di pensare. Ecco allora che non solo in Francia, ma anche nel resto d'Europa, lo sfarzo e la ricercatezza della vita di corte diventano la misura, oltre che di tutte le arti figurative, anche della musica, della letteratura, dell'arredamento e, più in generale, della moda.

Jean-Antoine Watteau (1684-1721)

Una delle personalità che meglio incarna il senso profondo della cultura rococò è *Jean-Antoine Watteau*, nato nel 1684 a Valenciennes, nella Francia settentrionale, e morto a Parigi, non ancora trentasettenne, nel 1721. Figlio di un agiato carpentiere, inizia il proprio tirocinio artistico presso alcuni pittori della cittadina natale, maturando un precoce interesse per la scenografia e gli apparati teatrali. Intorno al 1702 si reca a Parigi, dove frequenta gli ambienti degli antiquari e degli editori, avvicinandosi nel contempo allo studio di Rubens e del colore veneto. Nel 1717 è ammesso all'Accademia Reale di Pittura e ciò contribuisce a inserirlo più autorevolmente nel variegato panorama dei salotti culturali parigini. I temi preferiti della sua pittura, in armonia con il gusto aristocratico del tempo, sono quelli legati al genere da lui stesso inventato delle «feste galanti». Si tratta, nello specifico, di scene a forte carattere teatrale, ambientate nella dimensione di un'Arcadia senza tempo, dove le occupazioni prevalenti sembrano essere la musica, la danza e le galanterie amorose. Nei paesaggi non meno che nei personaggi, infatti, trionfano soprattutto la grazia e la leggiadrìa, ulteriormente impreziosite – a detta dei suoi stessi contemporanei – con «la precisione del disegno, la verità del colore, e una sottigliezza di tocco inimitabile», nelle quali «si scorge una gradevole mescolanza di serio, di grottesco e di bizzarrìe della moda francese vecchia e nuova».

Il disegno La *Donna seduta*, oggi al Metropolitan Museum di New York, documenta una tecnica disegnativa molto sicura, con linee di contorno nette e sottili, senza ripassi né pentimenti **Fig. 23.66**. La forte espressività del volto e il vivace realismo della postura derivano da un efficace effetto di chiaroscuro ottenuto con tratteggi radi e veloci, impreziositi dalla bicromia delle matite rossa e nera, con qualche accesa lumeggiatura in gessetto soprattutto in corrispondenza dei seni, del collo, delle tempie e dei secchi panneggi della veste.

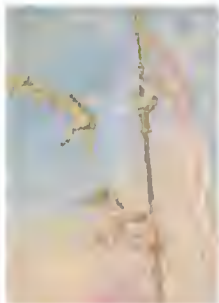
23.66 ↑↗
Jean-Antoine Watteau, *Donna seduta*, ca 1716/1717. Matita nera, matita rossa e gessetto su carta avorio, 24×13,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Intero e particolari.

Disegni e stampe

■ **Arcadia** Regione storica dell'antica Grecia, al centro del Peloponneso, i cui boschi, secondo la tradizione, erano abitati dal dio Pan. In seguito assunse il significato allegorico più generale di luogo incontaminato e felice, ove era possibile vivere in armonia, dedicandosi alle arti e alla bellezza.

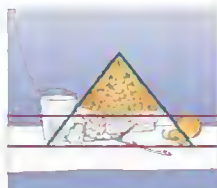
Pellegrinaggio all'isola di Citera Per essere ammesso all'Accademia Reale di Pittura, Watteau presentò questo *Pellegrinaggio all'isola di Citèra*, un olio nel quale appaiono già delineate tutte le sue tematiche **Fig. 23.67**. Il rimando colto alla mitica isola greca presso le cui sponde nacque Afrodite, la dea dell'amore, allude con sottigliezza a una festa galante, nella quale giovani dame e spensierati cavalieri sono impegnati nelle loro schermaglie amorose. A destra, presso una statua di Venere che due amorini agghindano di fiori, cinque coppie di amanti rappresentano con atteggiamenti scherzosi le varie fasi del corteggiamento, sotto gli occhi compiaciuti di altri amorini festanti. A sinistra, ai piedi della collinetta, seminascosto tra la vegetazione della riva, si intravede – immerso in una vivida luce rosata – il grande vascello dorato che porterà

23.67 →↓
Jean-Antoine Watteau, *Pellegrinaggio all'isola di Citera* (*Imbarco per Citera*), ca 1717. Olio su tela, 129×194 cm. Berlino, Castello di Charlottenburg. Intero e particolare.

23.68 ↘
Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Cestino di fragole di bosco*, ca 1761. Olio su tela, 38×46 cm. Parigi, Collezione privata. Dipinto e schema compositivo.

l'allegra comitiva all'isola dell'amore. Tutt'intorno è un lieto affaccendarsi di amorini, in una tersa atmosfera primaverile, mentre i contorni del paesaggio si perdono nel tenue sfumato dell'orizzonte.

Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779)

Nato a Parigi nel 1699, *Jean-Baptiste-Siméon Chardin* svolge nella capitale francese l'intero arco della sua vita, morendovi nel 1779. La sua non fu una formazione accademica e, fin dall'inizio, egli preferì ai soggetti storici e allegorici la misura più intima e quotidiana della natura morta, della quale divenne in breve uno dei maggiori esponenti francesi. A partire dagli anni Trenta del secolo, infine, il repertorio di Chardin si allarga al ritratto e alla pittura di genere, con speciale predilezione per scene di serena vita familiare ambientate in modesti interni borghesi.

Cestino di fragole di bosco Nella vivace natura morta del *Cestino di fragole di bosco* Chardin cala immediatamente l'osservatore nel suo ideale di pittura, fatto delle piccole cose di tutti i giorni **Fig. 23.68**. Su un massiccio tavolo di legno pochi oggetti sono disposti con grande rigore geometrico: al centro un cestino di vimini ricolmo di fragole di bosco accomodate a formare un cono quasi perfetto, a sinistra un bicchiere pieno d'acqua, a destra due ciliegie mature e una piccola pesca, al centro due garofani bianchi, lo stelo di uno dei quali sporge al di fuori del piano. La purezza della composizione, organizzata secondo le linee che delimitano il

cumulo di fragole, fa assumere agli oggetti una dignità straordinaria e senza tempo. Il loro pacato realismo, sottolineato dall'uso di colori vividi e pastosi, allude a una realtà semplice e, in quanto tale, profondamente *vera*. «La sua maniera di dipingere è singolare», notava un suo contemporaneo, in quanto «egli pone i colori uno accanto all'altro, senza quasi mescolarli, cosicché le sue opere assomigliano un poco al mosaico».

23.69 ↓
Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Il castello di carte*, ca 1736/1737. Olio su tela, 60,3×71,8 cm. Londra, National Gallery.
M Disegni e stampe

23.70 →↓
Jean-Honoré Fragonard, *La lettera d'amore*, ca 1770. Olio su tela, 83,2×67 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Intero e particolare.

23.71 ↓
Schema dei movimenti e delle posture della *Lettera d'amore*.

Il castello di carte È comunque nei caldi interni familiari che l'artista riesce a esprimere il massimo della sua arte. *Il castello di carte* della National Gallery di Londra ne costituisce un esempio particolarmente significativo Fig. 23.69 .

Firmata e databile intorno al 1736/1737, la piccola tela rappresenta un fanciullo seduto a un tavolino da gioco intento a costruire con grande attenzione e diligenza un castello di carte. La scena, inondata di una placida luce calda proveniente da sinistra, dà l'idea di una rassicurante intimità. Il personaggio (forse uno dei suoi figli, che ricorrono anche in vari altri dipinti del periodo) è tratteggiato con finezza e affetto. Grande, soprattutto, è l'attenzione posta alla naturalezza dei gesti e alla resa dei particolari. Il ragazzo, infatti, è vestito secondo la moda aristocratica del tempo, completo di tricorno, con i lunghi capelli raccolti sulla nuca con un nastro azzurro. L'orecchio e la guancia destra rosati, così come il dolce profilo del naso, alludono con tenerezza partecipe alla giovanissima età del personaggio e all'impegno che egli mette nel suo gioco solitario.

I colori, tutti accordati sulle tonalità dei bruni, con la sola eccezione del panno verde del tavolino da gioco e del risvolto del bavero del ragazzo, conferiscono all'insieme un tono di pacata e rassicurante quotidianità.

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)

Jean-Honoré Fragonard nasce nel 1732 a Grasse, in Costa Azzurra, da una famiglia di origine italiana. Già nel 1742 è però a Parigi, dove, a parte vari soggiorni in Italia e nei Paesi Bassi, risiederà fino alla morte, che lo coglie il 22 agosto 1806. Fin da giovanissimo egli si forma nell'ambiente della cultura rococò, guardando alle «feste galanti» di Watteau e al tenue colorismo di Chardin (del quale è anche allievo, pur se per un breve periodo). Considerato, a ragione, l'ultimo dei grandi pittori francesi del XVIII secolo, Fragonard subisce in eguale misura il fascino manierato della pittura fiamminga e olandese, quello della tradizione barocca romana e quello del colorismo veneto. La sua arte, apprezzatissima negli ambienti di corte, riscuote grande successo anche presso i collezionisti e i salotti borghesi, in quanto riesce sempre a coniugare la grazia dei soggetti con la luminosità delle ambientazioni e la raffinatezza del tocco pittorico.

La lettera d'amore *La lettera d'amore*, oggi al Metropolitan Museum di New York, esprime al meglio gli intendimenti artistici e il quadro culturale di riferimento di Fragonard Fig. 23.70 . La tela rappresenta infatti l'interno di un camerino femminile di tipico gusto rococò, con uno scrittoio accostato alla finestra ovale, a sua volta incorniciata da tendaggi dalle

ricche pieghe ricalanti. La giovane dama, seduta su una sedia tappezzata di raso verde, ha il busto proteso in avanti, mentre la testa, ruotata all'indietro di tre quarti **Fig. 23.71**, le consente di lanciare uno sguardo malizioso verso l'osservatore. Con la mano sinistra stringe un mazzolino di fiori, probabile omaggio del suo spasimante, dal quale ha appena ricevuto una lettera (la «lettera d'amore» del titolo, appunto), che tiene ben in vista con la destra. Il morbido controluce, che fa ancor meglio risaltare i panneggi delle sete fruscianti dell'imponente abito, così come la complicata agghindatura dei capelli, fino alla realistica notazione del pelo ondulato del cagnolino bianco, conferiscono alla scena un tono di leggerezza dolce e scherzoso.

La camicia levata La piccola tela ovale, realizzata per essere inserita nel rivestimento in legni pregiati (*boiserie*) di qualche camerino, raffigura una fanciulla sdraiata sul letto che, da poco svegliatasi, si sta sfilando la camicia da notte, aiutata da un compiacente amorino **Fig. 23.72**. L'atmosfera, morbida e soffusa, è pervasa da un sottile ma giocoso erotismo, evidenziato dalle pennellate vaporose, soprattutto sulla camicia e sulle candide lenzuola, evocatrici di grazia e delicatezza. Il corpo nudo della fanciulla, composto secondo una linea che attraversa diagonalmente il dipinto, riempie del suo tenue e conturbante candore l'intera scena, secondo un gusto teso a cogliere l'intimità più segreta e sensuale della vita quotidiana femminile.

23.72 ↑↓
Jean-Honoré Fragonard, *La camicia levata*, ca 1770. Olio su tela, 35×42,5 cm. Parigi, Museo del Louvre. Intero e particolare.

23.73 →
William Hogarth, *La ricompensa della crudeltà*, tavola IV della serie *Le quattro fasi della crudeltà*, 1751. Acquaforte, 56×45,3 cm. Londra, Guildhall Library & Art Gallery.

Disegni e stampe

William Hogarth (1697-1764)

Nato nel 1697 a Londra, *William Hogarth* vi trascorse l'intera vita, morendovi il 25 ottobre 1764. Pittore di grandissima inventiva, iniziò la propria carriera artistica come incisore presso la bottega di un argentiere. Particolarmente attratto dalla pittura di genere olandese, si appassionò anche al Barocco italiano non meno che alle stampe popolari. Attivissimo come incisore, oltre che come pittore, fu il primo – non solo in Inghilterra, ma nell'intera Europa – a trattare con ironia e arguzia temi di costume, di ambiente e di satira sociale. In tal modo giunse a nobilitare un genere che, fino ad allora, era considerato minore, proponendosi – come egli stesso affermava – «di comporre dipinti su tela simili alle rappresentazioni teatrali», cioè «svolgendo il soggetto come uno scrittore drammatico: il quadro è un palcoscenico e i personaggi, gli attori». È per questo che alcuni suoi soggetti vengono sviluppati in più di una tela, quasi si trattasse di un vero e proprio ciclo con finalità satiriche o moraleggianti, spesso ripreso anche in stampe a grande tiratura, da poter diffondere presso i collezionisti e gli amatori d'arte dentro e fuori dall'Inghilterra › Ant. 199.

Il disegno È soprattutto nei disegni e nelle stampe che l'artista riesce a condensare nel modo più vivace e immediato la sua straordinaria capacità di osservazione, mai disgiunta da un'ironia sottile e indagatrice che prefigura la nascita della *satira* come vero e proprio genere. Questo risulta più che mai evidente nell'acquaforte *La ricompensa della crudeltà* **Fig. 23.73**, che costituisce la quarta tavola dell'allegoria satirica su *Le quattro fasi della crudeltà*. La scena è ambientata all'interno di un caricaturale teatro scientifico dove, al posto delle consuete statue classicheggianti che dovrebbero ornarlo, Ho-

garth colloca due scheletri con le braccia protese in posa retorica. Il chirurgo più anziano, seduto al centro su una specie di trono regale, indica con una bacchetta come procedere all'autopsia. La macabra situazione è rappresentata in modo assolutamente ironico e quasi irriverente, con i medici che si accaniscono grottescamente sul cadavere, facendone cadere il cuore per terra, dove un cane affamato lo addenta, fra l'indifferenza di tutti. I vari altri personaggi che si accalcano intorno propongono una singolare galleria di volti dalle caratteristiche più strane: un grande naso, un mento prominente, una

23.74 ←↙
William Hogarth, *Scena di conversazione* (*Ritratto di Sir Andrew Fountaine con altri signori e signore*), ca 1730/1735. Olio su tela, 47,6×58,4 cm. Filadelfia, Museum of Art. Intero e particolare.

23.75 ↙
William Hogarth, *La taverna della Rosa*, ca 1733/1735. Olio su tela, 62,5×75 cm. Ciclo della *Carriera del libertino*. Londra, Sir John Soane's Museum.

particolare parrucca, un atteggiamento distratto, ribadendo con ciò il ruolo di «cronista della realtà» che Hogarth ama sempre attribuirsi e secondo il quale il vero spettacolo della vita non si svolge mai sul palcoscenico ma tra il pubblico.

Scena di conversazione Nel piccolo olio su tela con *Scena di conversazione* (*Ritratto di Sir Andrew Fountaine con altri signori e signore*), dipinto intorno al 1730/1735, Hogart fornisce l'attenta descrizione di una scena in cui, come esplicitato dal titolo, due signore e tre signori si intrattengono amabilmente in giardino dopo pranzo **Fig. 23.74**. Davanti a due dame, sedute sulla sinistra, il collezionista e amante d'arte Sir Andrew Fountaine (1676-1753), che indossa una vistosa giubba rossa, mostra a un anziano intenditore un dipinto di tema mitologico che un inserviente aiuta a reggere. L'attenzione ai particolari più minuti (dal tavolinetto con i resti della recente colazione alla teiera, al vassoio e al libro per terra, fino ai due cagnolini), così come la spigliata vena narrativa, rendono il dipinto un piacevole spaccato di vita borghese settecentesca, in una cornice apparentemente cortese e spensierata.

La taverna della Rosa *La carriera del libertino*, uno dei cicli narrativi più famosi di Hogarth, si compone di otto piccoli dipinti, oggi conservati al Sir John Soane's Museum di Londra. In essi l'artista mette a nudo con graffiante ironia le vicende di un giovane arrampicatore sociale senza scrupoli che, pur di vivere fra gli agi dei ricchi salotti londinesi, dilapida l'eredità di famiglia tradendo gli affetti più cari e riducendosi povero e infermo in un manicomio.

Tra le varie tele, *La taverna della Rosa* **Fig. 23.75** riassume in modo vivace e quasi grottesco gli intenti moralistici dell'artista. Il protagonista, reduce da una rissa, sta scompostamente seduto all'estremità destra del tavolo, abbandonandosi alle finte tenerezze di due prostitute che, con l'occasione, lo stanno anche derubando dell'orologio.

L'atmosfera della quale Hogarth riesce magistralmente a rendere partecipe l'osservatore con la sua pittura è pertanto quella di un luogo sordido, affollato e angusto, dove inutilmente si cercano il piacere e la bellezza, trovando – al contrario – solo miserie, vizio e bruttura.

Luoghi, oggetti, memorie

CICLI

- Giovanni Lanfranco alla Certosa di San Martino a Napoli
- Il Guercino al Casino Ludovisi
- Giambattista Tiepolo al Palazzo Patriarcale di Udine

ITINERARI

- Due capitali barocche: la Roma dei papi e la Palermo dei viceré
- Le piazze reali di Parigi
- Il Museo dell'Ermitage. Il Barocco
- Il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Dal Seicento al Settecento
- Museo e Gallerie di Capodimonte. Il Seicento e il Settecento

SCULTURA E STRUMENTI

- *Apollo e Dafne* di Gian Lorenzo Bernini

OGGETTI D'ARTE

- Commessi fiorentini

ANTOLOGIA DELLE FONTI

- Luigi XIV, *Camminare per i giardini di Versailles con la guida di Luigi XIV*

LEGISLAZIONE DI TUTELA

- Firenze, *Deliberazione 24 ottobre 1602*

ciclo pittorico

Giovanni Lanfranco alla Certosa di San Martino a Napoli

1637-1639

↓ Veduta dall'esterno del complesso fortificato della Certosa di San Martino.

Giardini

→ Planimetria generale della Certosa di San Martino.

1. Ingresso
2. Chiesa delle Donne
3. Primo cortile
4. Chiesa di San Martino
5. Cappella di San Nicola (già Sagrestia Vecchia)
6. Cappella del Tesoro
7. Chiostro dei procuratori
8. Chiostrino del refettorio
9. Refettorio
10. Quarto del Priore
11. Giardini a terrazze
12. Giardino pensile del Quarto del Priore
13. Chiostro grande
14. Cimitero dei monaci

La bianca mole della Certosa di San Martino spicca, con le sue mura squadrate, sulle pendici orientali della collina del Vòmero, incastonata fra la sovrastante Fortezza di Sant'Elmo e quanto rimane dei verdi terrazzamenti di palme e altre essenze mediterranee ↑.

Nonostante l'antica origine angioina (1325), il grandioso complesso monastico fu ristrutturato e ampliato nelle forme attuali a partire dalla seconda metà del XVI secolo, quando, in base ai dettami del Concilio di Trento, venne fortemente potenziato il ruolo degli ordini monastici, al fine di promuovere la loro azione di diffusione della dottrina controriformista. La chiesa grande della Certosa ↗ 4, in particolare, fu rifatta quasi completamente, rimaneggiando integralmente la preesistente struttura medievale con una serie di ricchissime ornamentazioni barocche →.

Mentre della decorazione scultorea e architettonica si interessano soprattutto il toscano *Giovanni Antonio Dosio* (1533-1609) e il bergamasco *Cosimo Fanzago* (1591-1678), alla decorazione pittorica è chiamato, tra gli altri, *Giovanni Gaspare Lanfranco* › Ant. 188. Quest'ultimo, nato a Parma nel 1582 e morto a Roma nel 1647, soggiornò a Napoli per oltre un decennio (1634-1646), lasciando nel capoluogo partenopeo alcune delle sue opere migliori.

Formatosi inizialmente alla scuola di Agostino Carracci, Lanfranco si trasferì ben presto a Roma, dove collaborò attivamente con Annibale Carracci. Lo stimolante ambiente romano lo avvicinò anche al potente realismo caravaggesco e allo studio dell'Antico, effettuato sia direttamente sia attraverso il filtro dei grandi maestri del Cinquecento (soprattutto Raffaello e Michelangelo) e del misurato classicismo di Guido Reni.

Fu comunque la lezione del conterraneo Correggio che, nel corso di un fruttuoso ritorno a Parma, tra il 1610 e il 1612, spinse definitivamente Lanfranco verso un tipo di pittura prebarocca, dove la scenograficità degli spazi e la freschezza del colore potevano simulare straordinari e affascinanti effetti di sfondamento prospettico.

Nella chiesa della Certosa di San Martino Lanfranco si occupa di affrescare la volta e il lunettone della tribuna absidale, secondo un contratto firmato con i padri certosini il 10 aprile 1637. L'artista, come ricorda lo storico seicentesco Giovan Pietro Bellori nelle sue *Vite*, «divise la volta della chiesa in otto croci, con festoni di lauro dorati, in mezzo delle quali s'intrapongono[1] due ovati; in uno vi è

↑ Giovanni Antonio Dosio e Cosimo Fanzago, Chiesa della Certosa di San Martino, ultimo decennio del XVI secolo-1656. Veduta dell'interno verso l'abside.

Cristo in gloria e nell'altro un coro d'Angeli, rimanendo li vani ornati con figure di stucco finto in campo d'oro e con gruppetti coloriti[2] al naturale. Ne' triangoli sopra le finestre ordinò altri gruppi maggiori di Santi, con li dodici apostoli intorno di esse, ed ornamenti nelli quali[3] risplende la ricchezza dell'invenzione».

Volta

Nella decorazione della volta Lanfranco si trovò fortemente limitato dalla presenza delle costolonature della preesistente struttura gotica. Ciò gli impedì di realizzare una costruzione prospettica unitaria, come in seguito potrà invece fare nell'intradosso della cupola della Cappella di San Gennaro, la più importante del Duomo napoletano.

Il limite iniziale, però, viene trasformato dall'artista in stimolo per la realizzazione di un nuovo apparato ornamentale. Non potendo nascondere le costolonature, egli le accentua, rendendole la cornice delle sue rappresentazioni › p. 134. Nelle due centrali, infatti, Lanfranco simula lo sfondamento del-

■ **1. s'intrapongono**: si inframmezzano, si inseriscono.
2. coloriti: dipinti.
3. nelli quali: nei quali.

← Giovanni Lanfranco, Volta a crociera della chiesa della Certosa di San Martino, 1637-1639. Veduta d'insieme.

→ Schema degli affreschi della volta a crociera della navata.

1. Cristo in gloria e Angeli adoranti
2. Angeli in contemplazione
3. Apostolo
4. Cristo cammina sulle acque in atto di sorreggere San Pietro che affonda
5. Cristo chiama a sé San Pietro e Sant'Andrea
6. Profeti e Sibille
7. Padre Eterno in gloria

la volta attraverso due grandi ovati ↑ ↗ **1-2** aperti sul cielo. Tutto intorno, in sette delle otto unghie che raccordano la volta alle pareti, egli organizza vari gruppi con Profeti e Sibille **6**, anch'essi sullo sfondo del cielo. La struttura delle crociere, dunque, figura come una sorta di enorme griglia al di là della quale, non diversamente che nella Camera della Badessa del Correggio, i vari personaggi si stagliano prospetticamente contro la volta celeste.

Il grandioso apparato decorativo si conclude, come descritto dal Bellori, con la rappresentazione dei dodici Apostoli ai lati delle sei finestre della navata **3**, mentre ai lati del finestrone della controfacciata d'ingresso l'artista dipinge *Cristo cammina sulle acque in atto di sorreggere San Pietro che affonda* (a destra) **4** e *Cristo chiama a sé San Pietro e Sant'Andrea* (a sinistra) **5**. Ai lati dei quattro finestroni del coro, infine, le figure maestose di otto *Santi monaci* e *Vescovi certosini* introducono alla grandiosa *Crocifissione* posta nel lunettone della parete di fondo.

Dei due grandi ovati della volta → esistono anche altrettanti disegni preparatori autografi, oggi conservati al Teylers Museum di Haarlem, nei Paesi Bassi. In quello raffigurante *Cristo in gloria* e *cherubini* lo studio compositivo è già assai prossimo a quello che sarà il risultato finale ↗. In esso, infatti, Lanfranco abbozza con sicurezza sia la disposizione delle figure sia l'impianto prospettico complessivo, con l'ovato e le unghie della crociera che sembrano illusionisticamente sfondare la superficie della volta. L'affresco definitivo, dunque, rispecchia molto fedelmente il bozzetto iniziale, rispetto al quale cambiano solo le soluzioni figurative delle unghie della volta. Infatti, mentre nel disegno erano previste solo coppie di cherubini fra le nuvole, il dipinto finale presenta gruppi massicci di più figure, nei quali ai cherubini si aggiungono anche Sibille e Profeti. Questa scelta arricchisce ulteriormente l'effetto ornamentale dell'insieme, per il quale – a lavori conclusi – l'artista «conseguì l'applauso» incondizionato dei suoi contemporanei.

La figura del Cristo, con le braccia rivolte al cielo, si staglia contro un fulgore di luce che allude alla presenza dell'Altissimo, secondo uno schema già abilmente messo a punto dal Correggio nelle sue cupole parmensi. Tale effetto, del resto, appare ulteriormente accresciuto dalla presenza del finestrone della facciata, che inonda lo sfondo dipinto di un'abbagliante luce reale. Più in basso, alla base della piramide di nubi, i cherubini adoranti sono realizzati con volumi netti, enfatizzando la visione prospettica dal basso, in modo da farli sembrare volteggianti nel vuoto.

↓ Giovanni Lanfranco, *Cristo in gloria* e *Angeli adoranti*, 1637-1639. Veduta degli ovali della volta a crociera e particolare.

→ Giovanni Lanfranco, *Cristo in gloria* e *cherubini*, studio preparatorio per la volta della Certosa di San Martino, ca 1637. Haarlem, Teylers Museum.

Disegni e stampe

Lunettone della tribuna del coro

Nel lunettone della tribuna del coro, nella parete di fondo dell'abside, troneggia la grandiosa *Crocifissione*, che si offre centralmente alla visione già dopo aver varcato il portale d'ingresso ↑. In essa, secondo la puntuale descrizione del Bellori, Lanfranco rappresenta «li crocifissori che sollevano in alto uno de' ladroni, mentre legano in terra l'altro su la croce; vi sono li soldati che tirano le sorti sopra le vesti, e la Vergine tramortita fra le Marie, e San Giovanni a' piedi il Crocifisso». La scena, di intensa e commossa drammaticità, ripropone alcuni temi cari alla cultura manierista, come quello della «Vergine tramortita», cioè svenuta per il dolore.

Nella monumentale composizione dell'insieme il convulso affaccendarsi dei personaggi richiama l'analoga opera di Jacopo Tintoretto, che Lanfranco poteva aver conosciuto attraverso un'incisione del 1589 di Agostino Carracci ↗. Tutta l'azione narrativa ruota intorno alla figura centrale del Cristo crocifisso, rappresentato con grande plasticità ←. Ai suoi piedi la massiccia piramide delle pie donne, con la Vergine svenuta e la Maddalena che tende le braccia al cielo in segno di disperazione, costituisce quasi la base ideale della croce, intorno alla quale si crea uno spazio vuoto, per meglio sottolineare la solitudine del martirio. I due ladroni, infine, ribaltati rispetto al prototipo della Scuola Grande di San Rocco, individuano altri due importanti poli di attrazione, a loro volta sottolineati da un forte effetto di chiaroscuro, in contrapposizione con le più luminose e morbide tonalità dello sfondo.

↑↘ Giovanni Lanfranco, *Crocifissione*, 1637-1639. Veduta della parete di fondo dell'abside e schema compositivo.

→ Agostino Carracci, *La Crocifissione di Cristo di Tintoretto alla Scuola Grande di San Rocco*, 1589. Incisione. Londra, University College, Wellcome Library, n. 24605i.

M Disegni e stampe

ciclo pittorico

Il Guercino al Casino Ludovisi

1621

↓ Roma, Casino Ludovisi. Veduta dell'esterno.

→ Roma, Casino Ludovisi. Veduta della Sala dell'Aurora.

Erano trascorsi appena sei giorni dall'elezione a pontefice di Alessandro Ludovisi (Gregorio XV) e uno dalla sua incoronazione che il nipote Ludovico Ludovisi (1595-1632) ricevette la porpora cardinalizia (15 febbraio 1621). Il cardinale divenne, in tal modo, il consigliere più ascoltato del papa durante il suo breve pontificato, durato solo dal 1621 al 1623, sia in questioni politiche sia in quelle di fede. La sua influenza fu talmente forte e la sua azione, tesa soprattutto ad arricchire la propria famiglia, tanto incisiva da meritargli il soprannome di «cardinal padrone».

Nel maggio 1621 il Guercino partì alla volta di Roma su invito del pontefice › Ant. 190 con l'incarico di dipingere la Loggia delle Benedizioni in San Pietro, commissione che il predecessore, Paolo V Borghese, aveva già affidato a Lanfranco. A motivo della precoce scomparsa di Gregorio XV l'incarico non poté essere adempiuto; nella Città Eterna, però, Guercino ricevette ugualmente importanti commesse, oltre che dagli stessi Ludovisi, anche da altre nobili famiglie romane, quali, ad esempio, i Lancellotti e i Borghese.

Poco dopo l'arrivo di Guercino a Roma, il 3 giugno il cardinale Ludovisi acquistò dal cardinal Francesco Maria del Monte alcuni terreni in prossimità di Porta Pinciana – allora in aperta campagna – sui quali sorgeva un fabbricato, un *palazzino* o *casino* ↖. Quasi immediatamente Guercino venne incaricato di dipingerne alcuni ambienti, affiancato dal quadraturista *Agostino Tassi* (Perugia, 1566-1644) e su soggetti suggeriti dal marchese Enzo Bentivoglio. I lavori, iniziati il 29 luglio 1621, si conclusero entro quello stesso anno.

Le stanze nelle quali intervennero Guercino e Tassi si trovano l'una sopra l'altra, interessando il nucleo centrale del casino. Alla *Sala dell'Aurora* al piano terreno segue, quindi, quella *della Fama*, congiunte da una scala a chiocciola. I due soggetti vanno letti in successione, come parte di un unico progetto: sono un'allegoria che coinvolge il destino della famiglia a seguito dell'elezione a pontefice di un suo componente.

Solo la mancanza di spazio ha costretto l'artista a suddividere la celebrazione dei Ludovisi in due distinti ambienti, ma tale svantaggio si trasforma in un pregio. Infatti, l'elevarsi fisicamente, dovendo salire i gradini della scala a chiocciola, è come anticipare l'ascesa della Fama verso l'eternità. La sala del piano terreno, dalle dimensioni di circa 5,30×10,30 metri, è coperta da una volta a botte; quella del piano superiore, pur avendo le stesse dimensioni, ha, invece, il soffitto piano.

Agostino Tassi ha dipinto ad affresco, mentre il Guercino è intervenuto in un secondo momento a tempera, cioè sull'intonaco già secco.

Sala dell'Aurora

Nella Sala dell'Aurora il Tassi ha organizzato la volta geometricamente, fingendo un'architettura che si apre su due lati e che scopre il cielo ↑. Guercino ha evitato di lasciarsi coin-

↑ Guercino e Agostino Tassi, Sala dell'Aurora. Decorazione della volta.

↗ Guercino, *Il Giorno*. Sala dell'Aurora. Decorazione della volta.

← Guercino, *L'Aurora*. Sala dell'Aurora. Decorazione della volta.

→ Guercino, *La Notte*. Sala dell'Aurora. Decorazione della volta.

volgere fino in fondo dall'illusionismo architettonico e, lavorando a secco sui finti architravi e sui pilastri, li ha trasformati in parte in ruderi creando, allo stesso tempo, uno squarcio che unisce il cielo con la lunetta in cui è raffigurata la Notte ↑.

Al centro della volta, in una prospettiva dal sotto in su, campeggia l'Aurora ← con quegli attributi (in parte modificati) con i quali la descrive l'erudito Cesare *Ripa* (1560-1645) nella sua *Iconologia*. Ella, infatti, è «una fanciulla [...] di color incarnato con un manto giallo in dosso [...] et con la destra sparge fiori». Due cavalli dal mantello pezzato trainano il suo cocchio dirigendosi verso la Notte.

Nelle due lunette della sala, infatti, sono rappresentati *Il Giorno* ↗ e *La Notte* →, uno di fronte all'altra.

Il primo, seguendo le descrizioni del Ripa, è dipinto come un «giovane di bello aspetto alato, per esser parte del tempo», che sta

↓→ Guercino e Agostino Tassi, Sala della Fama. Decorazione della volta. Intero e particolare.

«sopra le nuvole con un torchio[1] acceso in mano» ed è visto come Lucifero, portatore di luce e, per l'appunto, è preceduto dal carro dell'Aurora.

La Notte è una «donna vestita di cangiante bianco e turchino [...] che stando detta figura a sedere [...] tenghi[2] un libro aperto, et mostri di studiare», «nel braccio destro terrà un fanciullo bianco, et nel sinistro un altro fanciullo nero [...] et ambidue i detti fanciulli dormiranno...».

Guercino non segue alla lettera le descrizioni del Ripa e pone la figura della Notte in una sorta di antro, un'architettura in rovina e ormai preda di erbe e rampicanti, appena rischiarato dal lume di una lucerna, seduta con un libro aperto, ma appisolata. Le fanno compagnia due bimbi dormienti, raffiguranti il Sonno e la Morte di cui essa è madre. Un gufo in una nicchia e un pipistrello che volteggia in alto sono altrettanti sinistri simboli della notte.

Sala della Fama

Nella Sala della Fama l'architettura finge un insieme di colonne tortili binate – alle quali dovette guardare anche il Bernini nel realizzare il *Baldacchino* della Basilica di San Pietro – che sostengono una trabeazione a cui segue una balaustrata oltre la quale si apre un cielo chiarissimo ↖.

Il ritaglio di cielo mostra la Fama in volo. Dotata di candide ali, essa tiene una tromba nella mano destra ↑. La veste blu e il mantello giallo-arancio, sventolanti nell'aria tersa, avvolgono un corpo dalle forme prosperose disposto quasi a formare un arco. Il suo volo la conduce verso un uccello ad ali spiegate, che rappresenta la mitica fenice.

Sono compagni della Fama l'Onore e la Virtù, le due figure armate, abbracciate e sedute su una nuvola. Le loro vesti, con la prevalenza del rosso, per l'Onore, e del giallo, per la Virtù, alludono, qui come già nell'abito dell'Aurora, alla famiglia Ludovisi, il cui simbolo araldico è appunto composto da tre raggi dorati in campo rosso.

Molto significativa, infine, è la scelta del Guercino di dividere il cielo in tre parti uguali e di saturare con le personificazioni della Fama, dell'onore e della Virtù due sole di esse, lasciando, invece, la terza quasi completamente vuota.

In essa campeggia la fenice, simbolo di continua rinascita e, perciò, di eternità.

1. **torchio**: torcia. 2. **tenghi**: tenga.

Giambattista Tiepolo al Palazzo Patriarcale di Udine

1726-1729

← Udine, Palazzo Patriarcale. Veduta dell'esterno.

↓ Pianta del piano nobile del Palazzo Patriarcale. Evidenziati gli ambienti con gli affreschi del Tiepolo.

1. Scalone d'onore
2. Cappella Palatina
3. Galleria degli ospiti
4. Sala del trono
5. Sala rossa
6. Sala gialla
7. Sala azzurra
8. Biblioteca

↙ Udine, Palazzo Patriarcale. Scalone d'onore. Veduta dal basso.

↓ Udine, Palazzo Patriarcale. Sala rossa. Veduta d'insieme.

Giambattista Tiepolo non aveva che trent'anni quando, nel 1726, venne chiamato a Udine dall'allora patriarca Dionisio Delfino (1699-1734) per affrescare alcune sale di rappresentanza del *Palazzo Patriarcale* (l'odierno Arcivescovado) ↑. Si trattava del primo consistente impegno fuori dalla natìa Venezia, ragion per cui l'ancor giovane artista vi fece fronte con grande entusiasmo, ben consapevole che dall'esito di quell'importante prova poteva dipendere in larga misura anche il suo futuro successo.

La complessa iconografia del ciclo, che si snoda dallo scenografico soffitto dello *Scalone d'onore* ↗ 1 alla prospettiva illusionistica della *Galleria degli ospiti* 3, fino alle luminose figurazioni della *Sala rossa* 5, si ispira a vari temi dell'Antico Testamento, suggeriti al Tiepolo dallo stesso patriarca Delfino e dai suoi teologi.

Scalone d'onore

Al centro del soffitto rettangolare dello Scalone d'onore →, la cui costruzione era stata ultimata appena un anno prima (1725), Tiepolo affresca la *Cacciata degli angeli ribelli* › p. 142. La grande composizione, a sviluppo marcatamente verticale, campeggia all'interno di un'ornamentazione in stucco del ticinese *Abbondio Stazio* (1675-1757), uno dei migliori decoratori allora attivi in ambiente veneto.

L'Arcangelo Michele campeggia nella parte alta dell'affresco, con la fiammeggiante spada sguainata e le ali spiegate, sullo sfondo di nubi squarciate dalla luce divina. Più in basso, in un groviglio umano che ricorda il Michelangelo del *Giudizio Universale*, quattro angeli ribelli sono precipitati verso l'abisso, mentre i loro corpi stanno già subendo la

↓← Giambattista Tiepolo, *Cacciata degli angeli ribelli*, 1726. Affresco, ca 480×180 cm. Scalone d'onore, soffitto. Veduta e particolare dell'affresco centrale.

↓ *Cacciata degli angeli ribelli*. Particolare con il braccio sinistro di Lucifero modellato in stucco.

metamorfosi che li renderà dei demoni. Lucifero, in particolare, isolato all'angolo inferiore sinistro, sembra addirittura proiettarsi al di fuori della cornice del dipinto. Tale sensazione, di un realismo sconvolgente, è stata resa possibile grazie all'artificio di aver modellato in stucco la mano sinistra e parte del panneggio che, in questo modo, assumono un'evidenza e un volume assolutamente naturali ↑.

La fresca limpidezza dei colori, giocati sui toni complementari delle diverse e contrapposte scalature d'azzurro e d'arancio, rievoca la serena luminosità dei dipinti di Veronese. Questo contribuisce a mitigare la drammaticità della scena conferendole, allo stesso tempo, quella leggerezza nuova e quasi festosa che, da allora in poi, caratterizzerà tutta la produzione pittorica di Tiepolo.

← Palazzo Patriarcale. Galleria degli ospiti. Veduta di scorcio.

↑ Giambattista Tiepolo, *Labano incontra Rachele e Giacobbe*, 1727-1728. Affresco, ca 400×500 cm. Galleria degli ospiti, parete Nord-orientale.

→ *Labano incontra Rachele e Giacobbe*. Particolare con Labano (a sinistra) e Giacobbe.

Galleria degli ospiti

È comunque nella Galleria degli ospiti › p. 141, 3 ↑, ricavata nel 1718 all'interno della nuova ala del piano nobile, che il giovane Giambattista raggiunge il vertice più alto della sua produzione udinese.

La decorazione di questa galleria, destinata alla sosta e all'intrattenimento degli ospiti prima di essere ricevuti dal patriarca nell'attigua Sala del trono 4, pose all'artista non pochi problemi realizzativi. La forma irregolare, con una lunghezza più che quadrupla rispetto alla larghezza e un'intera parete finestrata, venne di fatto cancellata grazie all'adozione di una quadratura architettonica (con cornici, nicchie e colonne dipinte), affidata all'abile Gerolamo Mengozzi Colonna. Tiepolo, che interviene fra il 1727 e il 1728, può così inserire, tra la parete Nord-orientale e il soffitto, otto animatissime scene dedicate ai tre patriarchi biblici: Abramo, Isacco e Giacobbe. Al centro della parete non finestrata della Galleria, dunque, giganteggia la scena con *Làbano incontra Rachele e Giacobbe* ↑. Tiepolo rappresenta il momento in cui l'anziano Labano chiede preoccupato alla figlia Rachele, «bella di forme e bella di sembianze» (*Genesi*, 29,17), se avesse visto

← Giambattista Tiepolo, *Sacrificio di Isacco*, 1727-1728. Affresco, ca 400×500 cm. Galleria degli ospiti, soffitto.

↓ *Sacrificio di Isacco*. Particolare con Abramo e Isacco.

→ Giambattista Tiepolo, *Giudizio di Salomone*, 1727-1728. Affresco, ca 350×650 cm. Sala rossa, soffitto.

↘ *Giudizio di Salomone*. Particolare con il soldato, il bambino e la falsa madre.

gli idoli che la sua tribù adorava. La giovane donna, che per favorire la conversione del padre li aveva sottratti nascondendoli sotto la sella di un cammello, si schermisce con le mani, assicurando al genitore di non saperne nulla. Il marito Giacobbe, in secondo piano dietro Labano, assiste all'incontro con aria critica, pronto a intervenire in difesa di Rachele, per ottenere la mano della quale era stato costretto a lavorare quattordici anni per il suocero. Il volto di Giacobbe è l'autoritratto dell'artista; quello di Rachele si ispira probabilmente alla moglie Cecilia Guardi e quello di Labano al ritratto dal vero di un vecchio › p. 143. Nel complesso, dunque, la narrazione del Tiepolo non ha nulla di sacrale né di simbolico e si dipana con naturalezza sullo sfondo luminoso d'una scena più attenta all'armonia dei colori e all'immediatezza degli atteggiamenti che alla maestosità dell'insieme.

Tale atteggiamento è più che mai evidente nella freschezza vaporosa del *Sacrificio di Isacco*, al centro del soffitto, dove un cielo delle più variegate tonalità d'azzurro riempie la quasi totalità dell'affresco ↖. L'ardita prospettiva dal sotto in su pone prepotentemente in primo piano Isacco – poco più che un bambino – legato sull'improvvisato altare del sacrificio ←. Il vecchio Abramo, alle sue spalle, sta alzando il lungo pugnale contro l'amato figlio, ma il volto si volge di scatto verso l'angelo, che appare al vertice opposto del dipinto, in un turbinio di vento e di luce.

Sala rossa

Un'ardita prospettiva dal sotto in su ritorna anche nella grandiosa visione che decora il soffitto della Sala rossa › p. 141, 5 ↑, così detta per via della preziosa tappezzeria che ne riveste le pareti. Il tema dell'affresco è quello del *Giudizio di Salomone*, quando il saggio re, per scoprire quale fosse la vera madre di un bambino che due donne si contendevano, ordinò che fosse tagliato a metà. Mentre la falsa madre accettò la sentenza del re, la madre effettiva, affinché il figlio non venisse ucciso, dichiarò di aver mentito e che il bambino apparteneva all'altra: in questo modo ne sarebbe rimasta priva, soffrendone per tutta la vita, ma avrebbe comunque avuto la consolazione di saperlo vivo. Salomone, intuendo con delicatezza psicologica il vero sentimento materno, smascherò così la madre fasulla, riconfermando la propria proverbiale saggezza di giudizio. La scena si svolge all'interno di un cortile del palazzo reale, come si intuisce dall'ampia porzione di cielo visibile al di sopra del muro di cinta, decorato con bianche statue marmoree.

Salomone e i dignitari della sua corte, sulla destra, formano una poderosa piramide umana. A sinistra, una piramide minore, contrapposta alla prima, è formata dal soldato che tiene per la gambina sinistra il neonato conteso ↗, dalla vera madre, che gli si avventa contro implorante, e dalla seconda donna, che – ammantata di verde – assiste

sullo sfondo. Il volto sanguigno e ottuso del carnefice, così come l'aria corrucciata della falsa madre, che esprime il disappunto per la salvezza del bambino più che orrore per il delitto che stava per compiersi, ribadiscono la straordinaria attenzione dell'artista al vero. Nonostante questo la luce dorata che inonda la scena, rischiarando i volti e scivolando fra i sontuosi panneggi, conferisce all'insieme un senso di pacata dolcezza. La tragedia, al di là dell'enfasi dei gesti, si stempera e quasi si rasserena in una visione della realtà nella quale prevalgono i valori del bene e della fede.

itinerario nella città

Due capitali barocche: la Roma dei papi e la Palermo dei viceré

← Principali interventi edilizi e urbani a Roma dal pontificato di Paolo V a quello di Alessandro VII.

1. Basilica di Santa Maria Maggiore
2. Via di San Francesco a Ripa
3. Chiesa di San Callisto
4. Chiesa di San Francesco a Ripa
5. Acquedotto Paolino
6. Fontana dell'Acqua Paola
7. Piazza Navona
8. Piazza San Pietro
9. Piazzetta di Santa Maria della Pace
10. Piazza del Popolo
11. Chiesa di Santa Maria in Montesanto
12. Chiesa di Santa Maria dei Miracoli
13. Via del Corso

Roma

La Roma del Seicento è lo specchio dello splendore e della ricchezza di quello che è stato definito il «Grande secolo». Per sostenere un tale ruolo, però, la città necessita più che mai di potenziare e consolidare ulteriormente quell'immagine di magnificenza e universalità che era andata via via assumendo fin dai tempi del grandioso programma di riassetto urbanistico iniziato da Sisto V.

A questo fine già Paolo V Borghese (1605-1621) si adopererà per portare a degno compimento le opere iniziate dal suo illustre predecessore, integrandole con altri importanti interventi di riqualificazione architettonica, come – ad esempio – la costruzione della *Cappella Paolina* in Santa Maria Maggiore (1605-1611) ↑ 1, di razionalizzazione urbana, quale l'apertura della via di San Francesco a Ripa (1610-1611) 2, in Trastevere, che attraverso gli orti del Monastero di San Cosimàto metteva in collegamento visivo le chiese di San Callisto 3 e di San Francesco a Ripa 4, le cui facciate finivano per fronteggiarsi ai capi opposti di un'unica direttrice 2. Fra gli interventi di potenziamento dei servizi, infine, spicca la realizzazione del nuovo *Acquedotto Paolino* (1609-1612) 5, che riprendeva in parte l'antico tracciato dell'acquedotto Traiano (109-112 d.C.). All'importanza funzionale dell'opera (che approvvigionava d'acqua tutto il quartiere di Trastevere e lo stesso Vaticano) il pontefice associò anche quella monumentale, dotando il terminale dell'acquedotto di una grandiosa fontana. Questa, detta *dell'Acqua Paola* 6, richiama la tipologia dell'arco di trionfo a tre fornici ed è realizzata con sei colonne dell'antica Basilica di San Pietro, oltre che con vari materiali di spoglio provenienti dai Fori Romano e di Nerva.

Con Urbano VIII Barberini (1623-1644) e Innocenzo X Pamphilj (1644-1655), grandi protettori rispettivamente di Bernini e Borromini, la città si arricchì di altre opere prestigiose. Queste, fra loro diversissime per gusto, scala e collocazione, appaiono comunque accomunate dalla finalità di accrescere in senso monumentale lo splendore di Roma. Ne costituiscono alcuni esempi molto rilevanti la Chiesa di Sant'Agnese in Agóne (1652-1657) e la grandiosa Fontana dei Fiumi, entrambe all'interno dello spettacolare invaso di piazza Navona 7, la cui forma allungata richiama quella dell'antico Stadio di Domiziano (ca 86 a.C.) di cui occupa la superficie.

Alessandro VII Chigi (1655-1667), infine, oltre a imporre – con la realizzazione del *Catasto Alessandrino* – un radicale riordino fiscale di tutti i beni immobili, esteso anche ai territori della campagna romana, promuoverà un'ulteriore e generalizzata politica di riassetto urbanistico e di ripresa dell'attività edilizia cittadina, incentivando – come si è visto – realizzazioni di grandiosa teatralità, prime fra

tutte la creazione della vastissima piazza San Pietro **8**, dell'armoniosa piazzetta di Santa Maria della Pace **9** e il rifacimento della scenografica piazza del Popolo **10**. Questo, iniziato nel 1662 da Carlo Rainaldi (1611-1691), si incentra sulla costruzione delle due chiese gemelle di Santa Maria in Montesanto (1662-1679) **11** e di Santa Maria dei Miracoli (1675-1681) **12**, rispettivamente a sinistra e a destra dell'imbocco di via del Corso **13**, la principale arteria di penetrazione attraverso la magnificenza della Roma barocca.

← Palermo, Piazza Vigliena (Quattro Canti). Veduta aerea.

↓ Schema planimetrico di piazza Vigliena (Quattro Canti) a Palermo.

→ Palermo, Piazza Vigliena (Quattro Canti). Veduta di uno dei palazzi d'angolo.

Palermo

Dal 1415 al 1712 la Sicilia costituisce, insieme al Regno di Napoli, il più vasto e importante dei domini spagnoli in Italia. Gli Asburgo di Spagna, infatti, governano l'isola attraverso un proprio viceré, ragion per cui Palermo presenta tutte le caratteristiche di una vera e propria capitale. Nel corso del XVII secolo, in particolare, questo induce a eseguire una serie di profonde modificazioni al tessuto urbano che, in linea con quanto stava contemporaneamente avvenendo in tutta Europa, avrebbe contribuito a rilanciare a livello internazionale il prestigio della città e, di conseguenza, anche quello della sua classe dirigente. Questa, infatti, che sul piano politico ed economico si stava dimostrando inadeguata e corrotta, aveva un gran bisogno di recuperare credibilità almeno da un punto di vista formale.

Il simbolo della Palermo barocca è la centralissima *piazza Vigliena*, posta all'incrocio tra le due principali arterie cittadine: via Maqueda, dal nome del viceré don Bernardino Martines duca di Maqueda, che ne promosse la realizzazione a partire dal 1600, e corso Vittorio Emanuele, l'antico *Càssaro*, l'asse viario lungo il quale si sviluppò il primo insediamento fenicio della città di *Pànormos* ↑ ↗.

Tale piazza, detta anche *Ottagono*, è comunque meglio nota come *Quattro Canti*. Questo in riferimento ai sontuosi palazzi che vi si affacciano in corrispondenza dei vertici e che, con le loro facciate concave, tripartite su tre ordini sovrapposti, ne circoscrivono scenograficamente l'invaso. La felice disposizione, al centro della Conca d'Oro, le ha anche valso la pittoresca denominazione di *Teatro del Sole*, poiché durante i mesi estivi è inondata di luce dall'alba al tramonto.

La costruzione dei Quattro Canti, fulcro e motore del nuovo riassetto cittadino, inizia nel 1608, quando il viceré don Juan Fernàndez Pacheco, marchese di Vigliena «detti lu[1] primo colpo per fari[2] quattro muri[3] nella strata[4] Macheda». Il progetto iniziale, concepito con grande monumentalità dall'architetto fiorentino (o romano) *Giulio Lasso* (ca 1565-1617), fu portato a compimento nel 1620 dal palermitano *Mariano Smiriglio* (1561-1636), ma le opere collaterali di decorazione, con la collocazione di fregi in stucco, statue e fontane, si protrassero almeno fino al 1663, dando origine – secondo le testimonianze del tempo – alla «più superba e benintésa[5] fabrica non pur nella nostra città; ma etiandio[6] (con buona pace di qualsivoglia altra città del Mondo, non che di Sicilia) nell'Universo; tanto è mirabile e sopra[7] ogni pensiero umano». Al di là di queste esaltazioni, comunque, si trattava di un intervento che incideva prepotentemente sull'organizzazione dell'intera città. Da ciascuno dei Quattro Canti, infatti, si dipartiva una nuova suddivisione territoriale e amministrativa in altrettanti quartieri (detti *mandaménti*), dedicati rispettivamente alle quattro protettrici della città: Santa Cristina (Albergheria o Palazzo Reale), Santa Ninfa (Capo o Monte di Pietà), Sant'Agata (Kalsa o Tribunali) e Santa Oliva (Loggia o Castellammàre).

Ciascuna delle facciate dei quattro palazzi d'angolo è caratterizzata, nell'ordine inferiore, da una fontana, che a sua volta richiama le quattro stagioni. L'ordine mediano, invece, raccoglie entro dei nicchioni le statue dei quattro ultimi sovrani di Spagna (Carlo V, Filippo II, Filippo III e Filippo IV). Le statue marmoree delle sante patrone, infine, sono collocate entro altrettanti nicchioni del terzo ordine, fra vari fastigi e decori allegorici ↑. Il restauro del 2001 ha fortunatamente sottratto il complesso monumentale al secolare degrado nel quale era caduto, restituendogli tutta la scenografica magnificenza che i suoi realizzatori avevano immaginato.

1. **detti lu**: dette il.
2. **fari**: fare.
3. **muri**: palazzi.
4. **strata**: strada.
5. **benintesa**: ben costruita.
6. **etiandio**: anche.
7. **sopra**: al di là di.

Le piazze reali di Parigi

← Le *places royales* di Parigi nei secoli XVII e XVIII.

1. Place Louis-le-Grand (ora place Vendôme)
2. Place des Victoires
3. Place Royale (ora place des Vosges)
4. Place Dauphine
5. Place Louis XV (ora place de la Concorde)

Nel grandioso progetto di riorganizzazione urbana che interessa Parigi tra i secoli XVII e XVIII assume particolare importanza la costruzione delle cosiddette *piazze reali* (*places royales*) che, volute espressamente dal monarca per lasciare un segno tangibile del proprio potere, assolvono contemporaneamente a più finalità. La prima è sempre di carattere celebrativo: la piazza, infatti, è il luogo della città che meglio di ogni altro si presta alla collocazione di monumenti equestri dedicati al monarca. La seconda può essere definita di riassetto territoriale, in quanto l'apertura di una piazza incide inevitabilmente su tutta l'organizzazione viaria circostante, creando un nuovo polo di interesse sociale ed economico. A tali ragioni, infine, se ne aggiungono talvolta alcune di meno nobili, di tipo puramente speculativo, derivanti dal fatto che le aree utilizzate sono spesso di proprietà reale o, comunque, di gruppi di potere vicini alla corona. Ecco allora che la costruzione di nuovi palazzi, per lo più di tipo signorile, diventa un investimento capace di produrre in tempi relativamente brevi guadagni sicuri e ingentissimi.

Place Dauphine

Il primo a intuire l'uso simbolico della piazza come intervento rigeneratore dell'intero tessuto urbano circostante fu Enrico IV (1589-1610), che a partire dal 1607 promosse la costruzione di *place Dauphine* ↑ 4 ↗, oggi resa purtroppo irriconoscibile dai molti rimaneggiamenti subiti nel corso del tempo. Sorta fra i terreni incolti allora esistenti nell'area della propaggine occidentale dell'Île-de-la-Cité, essa assecondava la conformazione fisica della zona assumendo una caratteristica pianta a triangolo isoscele. Le facciate porticate dei palazzi che vi si affacciavano sui tre lati erano inizialmente tutte della stessa altezza e presentavano un omogeneo rivestimento in mattoni, con incorniciature in pietra e tetti di ardesia. Due sole strade vi si immettevano, interrompendo la continuità degli edifici: una alla metà del lato di base, in direzione del Palazzo di Giustizia, l'altra in corrispondenza del vertice opposto, verso la Senna. In questo modo dal centro della piazza sarebbe

stato possibile inquadrare la grande statua equestre del re, posta sull'attiguo *Pont Neuf*, il primo ponte parigino privo di case, dal quale si godeva una spettacolare vista del fiume con, in lontananza, lo scenografico sfondo del Louvre, l'allora palazzo reale.

↑ *Veduta prospettica di place Dauphine*, ca 1806. Stampa acquerellata, 30×42 cm. Parigi, Bibliothèque Nationale de France.

↗ *Veduta prospettica di place des Victoires*, 1793. Stampa acquerellata, 29×44 cm. Parigi, Bibliothèque Nationale de France.

→ Nicolas Poilly il Vecchio, *Veduta prospettica di place Louis-le-Grand (place Vendôme)*, fine XVII secolo. Stampa acquerellata, 28×38,3 cm. Versailles, Castello di Versailles e di Trianon.

Place Royale

Fra il 1604 e il 1612 si procede all'apertura, nell'antico cuore di Parigi, anche di *place Royale* (oggi *place des Vosges*) ← 3, quella che sarebbe poi divenuta il prototipo di quasi tutte le successive piazze cittadine. In questo caso si tratta di un ampio invaso quadrato su cui inizialmente avrebbero dovuto prospettare gli edifici di una manifattura e alcune case per gli operai. In seguito alla costruzione di uno scenografico padiglione reale, però, si decise di demolire il già costruito per sostituirvi una più degna e redditizia cornice di palazzi per abitazione borghese. Questi, tutti di tre piani fuori terra, presentano austere facciate porticate di gusto rinascimentaleggiante, con neri tetti di ardesia in forte pendenza, nei quali si affacciano caratteristici abbaini e da cui si innalzano altissimi camini. Lo spazio urbano che ne deriva, con al centro un'altra statua equestre del re, poi abbattuta nel corso della Rivoluzione, è quello di una sorta di cortile chiuso, destinato in breve a diventare uno dei luoghi d'incontro più importanti della città.

Place des Victoires

Anche il lunghissimo regno di Luigi XIV (1643-1715) si caratterizza per la costruzione di due importanti piazze. Questo anche nonostante il sovrano privilegiasse maggiormente il completamento della sfarzosa reggia e del parco di Versailles, dove fin dal 1682 erano stati trasferiti la corte e il governo. La prima è la circolare *place des Victoires* ↖ 2, aperta nel 1685 su iniziativa di un ricco privato al fine di accoglierví una statua del Re Sole, poi distrutta durante la Rivoluzione ↑. Opera dell'architetto parigino *Jules Hardouin-Mansart* (1646-1708), ha perduto nel tempo la sua caratteristica di piazza, circondata da una cortina di palazzi dalle facciate omogenee, apparendo oggi poco più che un semplice crocevia.

Place Louis-le-Grand

La seconda è la *place Louis-le-Grand*, oggi universalmente nota come *place Vendôme* ↖ 1, dal nome di uno dei ricchi possidenti che vi ebbe un palazzo ↑. Progettata anch'essa da Mansart, doveva sorgere su terreni di scarso valore, alcuni dei quali appartenenti alla stessa famiglia Vendôme. In origine presentava una pianta rettangolare, poi divenuta ottagonale in seguito allo smussamento dei quattro palazzi d'angolo, caratterizzati ciascuno da un frontone triangolare retto da quattro colonne corinzie. Realizzata tra il 1687 e il 1720, ripropone il tipico assetto della piazza reale, con monumentali facciate porticate di tre piani fuori terra, oltre a un ordine superiore di abbaini aperti nelle ripide falde dei tetti.

Place Louis XV

Sotto il regno di Luigi XV (1715-1774), infine, venne aperta l'omonima *place Louis XV* ← 5, la più vasta e spettacolare di Parigi, che dal 1795 venne poi ribattezzata con l'attuale nome di *place de la Concorde*. Sorta anch'essa su un'area che, in massima parte, apparteneva alla corte, avrebbe dovuto ospitare un'ennesima statua del sovrano, in modo da costituire – oltre i giardini reali delle Tuileries – il naturale sfondo alla reggia del Louvre.

Il grandioso e dispendiosissimo progetto, messo definitivamente a punto nel 1753 dall'architetto reale *Jacques-Ange Gabriel* (1698-1782), prevedeva che gli edifici la delimitassero solo sul lato Nord-orientale; i restanti lati sarebbero stati individuati dai confini naturali delle Tuileries (a Sud-Est), della Senna (a Sud-Ovest) e degli Champs-Elysées (a Nord-Ovest), suggerendo un'ampiezza ancora più straordinaria di quella effettiva.

Il Museo dell'Ermitage. Il Barocco

Il *Museo dell'Ermitage*, ad oggi il più vasto del mondo, si estende per oltre sessantamila metri quadrati fra la Neva, il grande fiume che bagna la città russa di San Pietroburgo, e la sterminata piazza del Palazzo. Non si tratta di un organismo architettonico unitario, ma è frutto della progressiva unione, avvenuta tra i secoli XVIII e XIX, di ben cinque diversi edifici, esternamente collegati fra loro grazie ad alcuni corridoi coperti.

Il nucleo di partenza è quello del cosiddetto *Palazzo d'Inverno*, la residenza imperiale che l'architetto italiano *Bartolomeo Francesco Rastrelli* costruisce tra il 1753 e il 1762. Accanto a tale costruzione sorge il vero e proprio *Ermitage*, realizzato tra il 1764 e il 1776 dagli architetti *Jean-Baptiste Vallin de La Mothe* (1729-1800) e *Jurij Felten* (1730-1801). Composto da un padiglione settentrionale con facciata sul Lungoneva e da un padiglione meridionale con facciata sulla piazza del Palazzo, l'edificio è voluto espressamente dalla zarina Caterina II la Grande (1762-1796), donna colta e protettrice delle arti.

Il termine Ermitage è francese e significa *èremo*, cioè luogo di ritiro e di meditazione. In esso l'imperatrice amava spesso ritirarsi in solitudine, a contemplare i dipinti provenienti dal Palazzo d'Inverno che costituiranno il primo, importante nucleo della futura galleria.

Il terzo edificio che costituisce l'attuale museo ha la facciata rivolta verso la Neva ed è noto come *Vecchio* (o *Grande*) *Ermitage*. È ancora opera dell'architetto russo Jurij Felten che lo realizza nel 1771-1787 al fine di contenere il sempre maggior numero di collezioni d'arte delle quali l'illuminato mecenatismo di Caterina II aveva ormai riempito la precedente struttura. Dal Vecchio Ermitage si può accedere, grazie a un corridoio pensile esterno, anche al contiguo Teatro di corte che l'italiano *Giacomo Quarenghi* (1744-1817) costruisce tra il 1783 e il 1787 ispirandosi alle forme cinquecentesche del Teatro Olimpico di Vicenza. Esso fa parte a tutti gli effetti dell'Ermitage, di cui costituisce la quarta aggiunta.

■ **Bartolomeo Francesco Rastrelli** (Parigi, ca 1700-San Pietroburgo, 1771). Figlio del fiorentino Bartolomeo Carlo Rastrelli, scultore e architetto di gusto barocco, si forma inizialmente a Parigi, dove il padre lavora alla corte. Sempre al seguito del padre si reca a San Pietroburgo e inizia a lavorare per la famiglia imperiale. Dal 1736 diventa primo architetto di corte e sovrintende a tutto lo sviluppo urbanistico della città, che dal 1712 è diventata la nuova capitale della Russia. Il suo personalissimo stile, tendente ad armonizzare il gusto barocco europeo con le tradizioni architettoniche del luogo, privilegia l'uso del colore nelle facciate e la realizzazione di campanili con coperture a cipolla.

Il quinto e ultimo edificio, infine, è il cosiddetto *Nuovo Ermitage*, costruito nel 1839-1852 dall'architetto tedesco *Leo von Klenze* (1784-1864), già autore dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera. La costruzione, dotata di un monumentale ingresso porticato dalla piazza del Palazzo, fu espressamente voluta dallo zar Nicola I (1825-1855) al fine di poter disporre degli ambienti necessari ad aprire per la prima volta al pubblico parte delle ricchissime collezioni di corte.

Le collezioni dell'Ermitage sono immense. Il nucleo principale della raccolta risale, come si è accennato, al tempo di Caterina II, imperatrice dal 1762 al 1796. Da allora l'espansione delle raccolte non ha più conosciuto soste, e agli acquisti si sono via via aggiunti anche i risultati dei ricchissimi scavi archeologici condotti in varie regioni della Russia.

La sistemazione attuale, con la destinazione a museo di tutti gli edifici che compongono il complesso dell'Ermitage, risale agli anni 1935-1941. Nel corso della Seconda guerra mondiale i palazzi subirono gravissimi danni da parte delle truppe tedesche, ma tutte le opere furono fortunatamente risparmiate in quanto quasi la metà di esse vennero trasferite al sicuro negli Urali e le rimanenti stipate nei sotterranei o disperse in piccoli musei della Russia interna.

Nel dopoguerra, infine, si provvide a un nuovo riordinamento che ricalcava quello precedente, con la divisione in otto dipartimenti, mentre ulteriori ampliamenti e progressivi riordini, iniziati nel 2012, sono a tutt'oggi (2017) ancora in corso.

↑ Domenichino, *Ascensione di Maria Maddalena.*

↑ Salvatore Rosa, *Il figliol prodigo.*

1

Domenichino (1581-1641)
Ascensione di Maria Maddalena

Circa 1620. Olio su tela, 129×110 cm

Domenico Zampieri, detto *il Domenichino*, bolognese di nascita e di formazione, mosse i primi passi artistici nell'Accademia dei Carracci, presso la quale riuscì a maturare quel gusto classicheggiante che costituì il segno distintivo di tutta la sua carriera pittorica. Trasferitosi a Roma intorno al 1602, entrò nella cerchia di Annibale Carracci, con il quale collaborò al grandioso ciclo di affreschi della Galleria di Palazzo Farnese. La sua pittura prese spunto dalla pacatezza delle atmosfere raffaellesche e tentò di ripristinare quell'ideale di bellezza classicheggiante che il gusto barocco stava invece decisamente soppiantando.

Il dipinto raffigura il momento della miracolosa ascensione in cielo di Maria Maddalena, che viene accompagnata in volo da angeli e cherubini, qui personificati da bionde e sorridenti testine alate ↑. L'intera composizione è organizzata lungo la diagonale che collega l'angolo in basso a sinistra della tela con quello in alto a destra; tale espediente, unito agli sguardi rivolti al cielo dalla Maddalena e da alcuni dei suoi soprannaturali accompagnatori, conferisce all'insieme un equilibrato e coinvolgente senso di moto ascensionale.

Nel complesso appare subito evidente il ricordo delle serene atmosfere di Raffaello, alle quali l'artista bolognese aggiunge però un gusto meticoloso per il particolare, come ben si può notare, ad esempio, nelle preziose e variopinte vesti della Maddalena o nella minuta rappresentazione della vegetazione sulle scoscese pendici dell'impervia montagna retrostante. L'impronta stilistica di Raffaello si ritrova anche nella serena dolcezza dei volti e nella mattutina luminosità del cielo.

L'ideale del Domenichino, comunque, è e rimane quello classico, secondo il quale la bellezza non scaturisce mai dalla semplice riproduzione della realtà quotidiana, che pur non manca di essere indagata con grande attenzione, ma dal superamento di essa, raggiunto isolandone gli elementi migliori e ricomponendoli in una realtà artistica superiore e priva di difetti.

2

Salvatore Rosa (1615-1673)
Il figliol prodigo

Circa 1650. Olio su tela, 253,5×201 cm

Pittore, poeta e musicista, *Salvatore Rosa* nacque a Napoli e morì a Roma, città dove si era trasferito fin dal 1635, avendovi poi trascorso la maggior parte della vita. Egli si formò inizialmente in ambiente napoletano, avvicinandosi in seguito alla pittura di genere ma, ancor più, a quella storica e di paesaggio. Dal 1640 al 1649 soggiornò presso la corte granducale di Toscana, alla cui vita culturale prese parte in modo attivo e spregiudicato. Qui ebbe modo, secondo la definizione che egli stesso dette di quegli anni, di «pinger per gloria e poetar per gioco», arrivando a mettere a punto «una maniera tutta sua propria». In pratica procedeva di pari passo con la scrittura di varie satire a sfondo morale e filosofico che poi illustrava con dipinti di paesaggi, battaglie e soggetti mitologici di affascinante cupezza.

L'opera, che nell'angolo inferiore destro reca il monogramma dell'artista, si colloca nel periodo della piena maturità, quando Rosa – rientrato definitivamente a Roma – si dedica soprattutto a soggetti morali, biblici e mitologici ↑. Il figliol prodigo, vestito con le lacere vesti di un povero pastore costretto a pascolare le greggi altrui, dopo aver dissipato nella dissolutezza «di un paese lontano» la propria eredità, è ritratto scalzo e in ginocchio. Egli è colto nel momento in cui decide di tornare dal padre per chiedergli perdono con le parole: «Padre, ho peccato contro il cielo e contro di te; non sono più degno di essere chiamato tuo figlio» (*Luca*, 15, 21). Nonostante gli accenti fortemente realistici, riscontrabili sia nell'accurata caratterizzazione degli animali e della natura circostante sia in quella del personaggio, non si tratta di una semplice pittura di genere. L'intento dell'artista, infatti, è quello di realizzare un dipinto con finalità morali, cioè in grado di impartire precisi insegnamenti circa quel che è bene e quel che è male. Ecco allora che la figura lacera e sporca del figlio allude simbolicamente ai peccati della sua anima, così come il rassicurante chiarore che inizia a propagarsi dall'angolo superiore sinistro richiama l'amore del padre e la grandezza del suo perdono.

L'atmosfera dell'insieme, giocata tutta sui

←↑ Carlo Maratti, *Ritratto di Clemente IX*. Intero e particolari.

↓ Diego Velázquez, *Ritratto di Innocenzo X*, 1650. Olio su tela, 140×120 cm. Roma, Galleria Doria Pamphilj.

pacati accordi dei bruni, mira pertanto a un tipo di bellezza nuova, lontana sia dagli ideali classicisti sia dalla ripresa di temi caravaggeschi. L'espressione mortificata del personaggio, ad esempio, la cui camicia bianca inonda di luce improvvisa l'intera composizione, precorre per molti aspetti il gusto romantico dei primi decenni del XIX secolo.

3

Carlo Maratti (1625-1713)
Ritratto di Clemente IX

1669. Olio su tela, 170×123 cm

Nato a Camerano, in provincia di Ancona, *Carlo Maratti* (o *Maratta*) giunse a Roma nella prima adolescenza e fu avviato all'arte della pittura nella bottega di *Andrea Sacchi* (1599-1661). Protagonista della corrente classicista della pittura romana del Seicento, divenne principe dell'Accademia di San Luca nel 1664. Fondamentale fu, nella sua maturazione artistica, l'influenza di Giovan Pietro Bellori, massimo teorico del classicismo, che raccomandava lo studio dell'opera di Raffaello, di Reni e dei Carracci. Nella tarda maturità l'artista accolse anche aspetti della pittura barocca, elaborando un linguaggio divenuto poi canonico nella pittura dei decenni successivi, specialmente per la realizzazione di soggetti di tema religioso.

Il dipinto ↑ è impostato sul modello del *Ritratto di Innocenzo X* dipinto nel 1650 dal pittore spagnolo Diego Velázquez e conservato

presso la Galleria Doria Pamphilj di Roma ↑. Più in generale, esso si inserisce nella lunga tradizione di rappresentare i pontefici in ritratti ufficiali realizzati dai più importanti artisti del tempo, come nel corso del Cinquecento era già avvenuto per Leone X (a opera di Raffaello) e per Paolo III (a opera di Tiziano).

Papa Clemente IX Rospigliosi (1667-1669) appare seduto su una monumentale poltrona rivestita di velluto rosso e frange dorate. Il pontefice indossa, come di consuetudine, la mozzetta e il camauro, entrambi bordati di morbido ermellino. Egli sembra avere appena interrotto la lettura per volgere uno sguardo penetrante verso l'osservatore. La mano destra, infatti, tiene un libro dalla preziosa copertina in bilico sul bracciolo, con il dito anulare ben visibile a mostrare l'anello piscatorio. Accanto, alla sua sinistra, è posato il campanello ↖, sullo sfondo scuro di un pesante tendaggio dal quale si intravedono pendere due nappe.

Maratti riesce a creare un ritratto molto intenso sotto il profilo psicologico pur mantenendo l'assoluto rispetto dei canoni rappresentativi del ritratto pontificio tradizionale. La disposizione obliqua della poltrona, infatti, avvicina la figura del pontefice all'osservatore, rendendolo così più accessibile, come se fosse stato colto di sorpresa in un momento intimo di studio e di meditazione. Straordinaria, a questo proposito, è anche la rappresentazione delle mani, sottili e affusolate: la sinistra è distesa sul bracciolo, l'altra è attenta a sorreggere il libro, con la postura disinvolta di chi ha familiarità con la lettura e con lo studio. Oltre a essere simbolo di nobiltà sociale, infatti, mani così disposte comunicano anche la sicurezza e la serenità di chi detiene saggezza e potere.

Notevole, infine, è l'attenzione prestata alla resa materica di ciascun particolare: la sgargiante seta rossa della mozzetta, il raso dei bottoni, il cuoio della rilegatura del libro, il velluto dei braccioli e della seduta e il leggerissimo lino della veste bianca, raccolta in numerosissime e minute piegoline ↖. A dare ulteriore intimità alla scena è l'effetto della luce, che proviene dall'alto, a sinistra, con un cono diretto che, lasciando lo sfondo in penombra, illumina i tessuti cangianti di camauro e mozzetta, generando un forte effetto di chiaroscuro nei panneggi.

4

Alessandro Magnasco (1667-1749)
La sosta dei banditi

Circa 1710. Olio su tela, 112×162 cm

Nato a Genova, il pittore si formò a Milano nella bottega del milanese *Filippo Abbiati* (1640-1715). Sin dagli inizi egli si contraddistinse per una tecnica pittorica veloce, che produce un effetto di grande leggerezza compositiva e di scarsa definizione dei contorni. Costante fu la sua predilezione per temi iconografici ispirati alla pittura di genere fiamminga e olandese e, in

■ **Anello piscatorio** Letteralmente «anello del pescatore», con allusione al fatto che San Pietro, di cui ogni pontefice è il successore, era un pescatore. Si tratta di un anello d'oro appositamente forgiato per ogni papa dopo la sua elezione.

■ **Bambocciate** Pitture di genere ispirate all'opera del *Bamboccio*, soprannome del pittore olandese *Pieter van Laer* (ca 1599-1642), attivo a Roma nel terzo decennio del XVII secolo, celebre per le figurette scherzose dei suoi dipinti («bamboccì»).

particolare, alle cosiddette «bambocciate»: paesaggi di fantasia caratterizzati dalla presenza di rovine abitate da pastori, viandanti e altri umili personaggi del popolo. Nel 1703 il pittore risulta attivo a Firenze, dove lavora per il Gran Principe Ferdinando; quindi, dopo una serie di altri probabili spostamenti nell'Italia settentrionale, fece ritorno nella città natale, dove si spense nel 1749. La sua produzione tarda tocca spesso tematiche sociali tendenti a denunciare le condizioni di vita dei più poveri, con prese di posizione politiche ispirate in parte anche alle nascenti teorie illuministe.

Il paesaggio fantastico e tenebroso → è completamente dominato da imponenti rovine dell'antichità (opera meticolosa del vedutista lombardo *Clemente Spera*, 1661-1730): in primo piano i resti di quello che potrebbe essere stato un arco di trionfo o quanto resta di una grandiosa basilica e, sullo sfondo, il colonnato d'un tempio dorico, oltre il quale si staglia contro il cielo anche un grandioso monumento equestre. Tra gli antichi resti sosta disordinatamente un gruppo confuso di personaggi, fra i quali si possono individuare viandanti, soldati, pellegrini, popolane, musici e ciarlatani. La rappresentazione non ha alcun fine narrativo ed è solo possibile ipotizzare un suo significato morale nell'affiancare simbolicamente la corruzione dei costumi al degrado dell'architettura.

Molti dei personaggi appartengono al repertorio ricorrente del Magnasco: per esempio, il soldato che si appoggia a una spada, all'estremo limite sinistro; l'uomo con la scimmia o la donna che allatta, sulla destra, unico tocco di colori più vivaci (il rosso della veste e l'azzurro del mantello) all'interno dell'intera composizione.

Caratteristico dell'artista è l'utilizzo di una pennellata quasi sfrangiata, volta a trasmettere una sensazione di assoluta transitorietà all'immagine. Infatti, come le architetture del passato appaiono divorate dal trascorrere del tempo, così gli uomini sembrano fatti di una materia informe, quasi fluida, mentre una luce calda li avvolge, producendo profondissime ombre su tutto il paesaggio circostante.

↑ Alessandro Magnasco, *La sosta dei banditi*.

→↓ Giuseppe Maria Crespi, *Scena in una cantina per il vino*. Intero e particolari.

5

Giuseppe Maria Crespi (1665-1747)

Scena in una cantina per il vino

Circa 1710-1715. Olio su tela, 52,5×42 cm

Nato e morto a Bologna, *Giuseppe Maria Crespi* – detto *Lo Spagnolo* a causa della sua predilezione per gli abiti sfarzosi e ricercati, allora particolarmente diffusi nella ricca corte di Spagna – visse e lavorò nel capoluogo emiliano per la maggior parte della sua vita, a eccezione di un breve soggiorno presso la corte fiorentina dei Medici (ca 1702-1708). Formatosi sulla scia dei Carracci e del Guercino, fu a sua volta maestro del Piazzetta e di Pietro Longhi, che da lui ereditarono il gusto tardo-barocco per le atmosfere scure e i colori densi. Estimatore della pittura olandese e fiamminga, conosciuta attraverso le collezioni di stampe dei granduchi di Toscana, fu incisore e illustratore di grande fama. Oltre ai soggetti di carattere religioso, trattati sempre con semplicità e immediatezza, l'artista si dedicò con successo alle scene di genere, vivacizzate da un'osservazione acutissima dei particolari e da un uso molto teatrale della luce.

Il dipinto ↗ si ricollega, quanto al soggetto e alla tecnica realizzativa, ai molti consimili aventi per tema un povero ma dignitoso universo popolare costituito da contadini al mercato, piccoli artigiani nelle loro botteghe, sguattere, uomini di fatica. La scena, infatti, mostra due «rozzi e nudati facchini» intenti rispettivamente a travasare vino in una secchia (quello di sinistra) e a reggere un recipiente (quello di destra) ↑. Le due massicce figure, scalze e scamiciate, emergono dalla penombra dell'angusta cantina, colte in un momento qualunque del loro faticoso lavoro quotidiano. La luce che rischiara l'umido antro proviene dall'apertura di sinistra (una finestrella centinata), modellando in modo quasi monumentale i corpi poderosi dei due cantinieri. Al margine inferiore destro vi è un gran tino rovesciato, mentre sul ripiano in alto si indovinano le sagome bombate di una brocca, di un bicchiere e di tre fiaschi impagliati, i cui vetri riflettono qualche guizzo di luce.

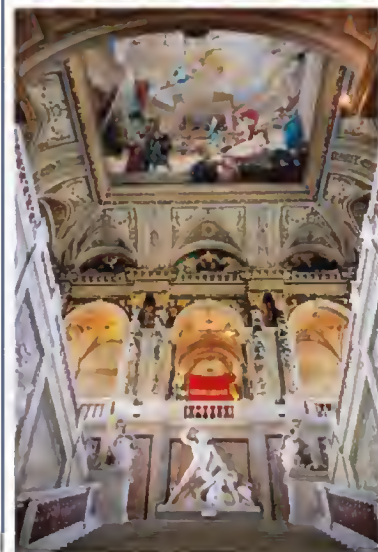
Il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Dal Seicento al Settecento

Il *Kunsthistorisches Museum* (Museo di Storia dell'Arte) è la più grande raccolta d'arte austriaca e una delle più ricche e importanti del mondo. Diversamente da tanti altri famosi musei europei, ospitati in palazzi che in origine erano sorti per altri scopi, il Kunsthistorisches Museum viene costruito espressamente con la finalità di riunire in un unico, prestigioso edificio tutte le collezioni d'arte precedentemente raccolte nelle varie gallerie imperiali.

Progettato dall'architetto e teorico tedesco *Gottfried Semper* (1803-1879) e realizzato dall'architetto austriaco *Carl Freiherr von Hasenauer* (1833-1894) tra il 1871 e il 1880, l'edificio è collocato sul lato Sud-orientale della Maria-Theresien-Platz, a pochi passi dalla Neue Hofburg, la nuova residenza imperiale. Di fronte alla costruzione, sul lato opposto della piazza, gli stessi architetti hanno eretto un secondo palazzo, gemello, per adibirlo a Museo di Storia Naturale (*Naturhistorisches Museum*).

Il monumentale edificio ha pianta rettangolare ed è tagliato, in corrispondenza della mezzeria della facciata prospiciente sulla piazza, da un corpo perpendicolare alla facciata stessa. Tale elemento, anteriormente sormontato da una cupola attorniata da quattro torrioncini, arriva a intersecare anche la facciata tergale, dando così origine a due cortili interni di forma rettangolare. Lo stile architettonico, liberamente ispirato a quello del Rinascimento italiano, è frutto del gusto eclettico – assai diffuso alla fine del XIX secolo – che si rifaceva ai grandi modelli del passato.

La costruzione del Kunsthistorisches Museum e del suo gemello di Storia Naturale, del resto, non è un episodio isolato, ma rientra nel più ampio e ambizioso piano di risistemazione urbanistica di Vienna iniziato dall'imperatore Ferdinando I d'Asburgo (1835-1848). Per adeguare la città alle mutate esigenze di una moderna capitale europea, infatti, vengono abbattute le antiche mura e al loro posto si costruisce il cosiddetto «Ring» (anello) (1860-1865), un'ampia arteria alberata che si snoda per oltre sei kilometri cingendo l'intero nucleo della Vienna medievale.

Il Kunsthistorisches Museum, aperto definitivamente al pubblico nel 1891, raccoglie oggi varie collezioni archeologiche di antichità egizie e greco-romane (piani terreno e rialzato), collezioni di arte plastica medievale e rinascimentale (piano rialzato), collezioni di oreficeria, arazzi, armi e arti decorative (piano rialzato), collezioni di dipinti su tavola e su tela di epoca rinascimentale e barocca (pinacoteca al piano primo e in parte del piano secondo) e collezioni numismatiche di tutte le epoche (piano secondo).

La pinacoteca, che occupa i quindici grandi saloni e le ventiquattro sale minori del primo piano e una dozzina di altre sale al piano secondo, ospita opere che coprono un arco di tempo che si estende dal Seicento al Settecento, provenienti in massima parte dalle collezioni imperiali asburgiche che, iniziate dall'imperatore Massimiliano I (1493-1519), furono incrementate soprattutto dall'arciduca Ferdinando del Tirolo (1529-1595) e dal colto arciduca Leopoldo Guglielmo (1614-1662), fratello dell'imperatore Ferdinando III (1637-1657).

← Pieter Paul Rubens, *I quattro continenti*.

↓ Bernardo Strozzi, *Suonatore di liuto*.

1

Pieter Paul Rubens (1577-1640)

I quattro continenti

Circa 1615. Olio su tela, 208×283 cm

Per le notizie biografiche su Pieter Paul Rubens › par. 22.5.

L'opera, che rappresenta allegoricamente i quattro continenti allora conosciuti ↑, rientra nei temi mitologico-simbolici cari alla maggior parte della ricca produzione rubensiana, all'interno della quale primeggiano le composizioni di grande formato, sempre animate da un convulso agitarsi di personaggi e caratterizzate da colori intensi e pastosi, che plasmano le figure con drammatica teatralità.

I quattro continenti sono rappresentati da altrettante figure femminili, ciascuna delle quali è accoppiata con un personaggio maschile raffigurante il maggior fiume di quella determinata regione geografica del mondo. Ecco dunque l'Europa che abbraccia il Danubio, in alto a sinistra; la nera Africa con il Nilo, di spalle al centro; l'Asia che si appoggia al Gange, all'estrema destra e, infine, la più giovane America con il Rio delle Amazzoni, in alto al centro.

La straordinaria corpulenza dei personaggi e le loro monumentali nudità sono messe in evidenza dall'uso di un colore evidentemente ispirato dal tonalismo veneto. Le figure allegoriche della tigre che allatta i cuccioli e del coccodrillo che emerge dalle acque del Nilo costituiscono due esempi importanti del coinvolgente realismo con il quale Rubens riesce a trattare anche le raffigurazioni mitologiche più fantasiose.

Tutte le figure rubensiane si agitano con eroica grandezza in scenari sempre straordinariamente movimentati, nei quali trionfa il gusto barocco per le prospettive più audaci, per i colori più decisi e per le composizioni più complesse.

Rubens si dimostra una vera e propria forza della natura, capace di animare le proprie tele di un moto perenne e convulso, nel quale i temi eterni del mito sembrano prendere miracolosamente vita e credibilità. «Il mio talento», scrive l'artista, «è così fatto che nessuna opera, per quanto vasta possa essere per la quantità e la varietà delle cose da rappresentare, ha ancora superato il mio coraggio».

2

Bernardo Strozzi (1581-1644)

Suonatore di liuto

Circa 1640. Olio su tela, 92×76 cm

Massimo esponente della pittura genovese del Seicento, *Bernardo Strozzi* entrò giovanissimo nella comunità cappuccina di San Barnaba. Inizialmente si formò nell'ambito della pittura tardo-manierista lombarda, per poi aprirsi progressivamente ad altre culture figurative, in particolare a quella fiamminga e a quella caravaggesca.
Molto importante fu, per la pittura genovese del primo Seicento, l'influenza di Pieter Paul Rubens: le opere dello Strozzi ne risentono soprattutto sotto il profilo tecnico e stilistico, nella pennellata sfrangiata. Un preciso interesse per la pittura nordica si evidenzia anche nelle tematiche da lui predilette: scene di genere e brani di natura morta ricorrono sistematicamente nella sua produzione. Intorno agli anni Trenta l'artista si trasferì a Venezia e poté così approfondire la propria conoscenza dell'arte veneta, arricchendo la varietà della propria tavolozza e sperimentando composizioni più complesse e scenografiche.

Il tema del suonatore di liuto e, più in generale, anche di altri strumenti a corda, è particolarmente ricorrente nella pittura europea del Seicento, soprattutto di ambito caravaggesco. Già ben radicato nella tradizione pittorica veneziana del XVI secolo (Giorgione, Tiziano, Veronese), con un esplicito riferimento ai temi dell'amore e del corteggiamento galante, il soggetto venne infatti recepito e trasmesso dal Merisi ottenendo particolare fortuna e diffusione specialmente nei Paesi Bassi.

Proprio a precisi modelli olandesi si può riferire quest'olio su tela dello Strozzi, che nella particolare attenzione prestata ai singoli dettagli tecnici dello strumento (i tasti del manico piegato quasi ad angolo retto, le corde e la rosetta intagliata) ha fatto supporre il ricorso a un preciso studio dal vero.

Il suonatore è evidentemente colto nell'atto dell'accordatura del proprio strumento: lo confermano la posizione delle mani, ma anche l'espressione concentrata del volto. Sul piano d'appoggio si distingue chiaramente uno spartito con delle note disegnate. La postura obliqua, funzionale all'atto dell'accordo e tale da consentire al musicista di poggiare più comodamente lo strumento sul tavolo di legno, è utile anche ad ampliare la spazialità della composizione, permettendo all'artista di ruotare in avanti il busto del giovane.

La pennellata, veloce e poco definita, sfrutta a fondo ogni effetto di luce e molta attenzione viene prestata agli accostamenti cromatici: la camicia bianca, di cui si vedono il collo e i polsini, la giubba di un tenue turchese e il mantello di un caldo color bronzo. A questi elementi, tutti molto chiaroscurati, si contrappone la resa leggera delle piume variopinte del copricapo e della folta e vaporosa capigliatura. L'incarnato rubicondo, infine, è quello tipico di molti personaggi dello Strozzi e rivela una forte affinità con la maniera di Rubens.

3

Diego Velázquez (1599-1660)

Ritratto dell'infanta Margherita Teresa in abito rosa

Circa 1653-1654. Olio su tela, 128,5×100 cm.

Per le notizie biografiche su Diego Velázquez › par. 22.5.

Nel dipinto l'artista rappresenta l'infanta Margherita Teresa (1651-1673), figlia di re Filippo IV di Spagna e di Maria Anna d'Austria, sullo sfondo di un ricco drappeggio di velluto azzurro ↑. Il volto dell'infanta dovrebbe essere quello di una bimba di otto anni, ma dietro ai grandi occhi castani si cela la mestizia di chi, in ossequio alle regole di corte e agli interessi dinastici, è già costretto ad atteggiarsi e a vivere da adulto. L'abito stesso ne dà conferma nel suo sfarzo esagerato, con i fianchi rialzati dalla gabbia metallica che la moda imponeva a tutte le dame di rango.

Velázquez non distende il colore in modo omogeneo, ma a piccole pennellate giustapposte, di modo che, visto da vicino, ogni suo dipinto altro non appare che un insieme di macchie indistinte che, osservate dalla giusta distanza, danno però all'insieme un impareggiabile e palpitante senso di realtà.

Ciò è particolarmente evidente sia nei capelli dell'infanta, la bionda massa dei quali assume la consistenza vaporosa d'una nube dorata, sia nei complicati sbuffi delle maniche, dove le macchie apparentemente incoerenti di bianco e azzurro vengono da noi realisticamente percepite come inserti di leggera mussola in un prezioso tessuto di raso.

4

Guido Cagnacci (1601-1663)

Suicidio di Cleopatra

1660-1661. Olio su tela, 153×168,5 cm

Ignote rimangono le circostanze della formazione di *Guido Cagnacci*, nato a Santarcangelo di Romagna (Rimini); certo fondamentale fu il contatto con l'opera dei maestri bolognesi e in particolare con quella di Guido Reni e del Guercino. Da questi egli trasse probabilmente ispirazione nell'elaborazione del suo stile morbido e sensuale, caratterizzato da forti contrasti chiaroscurali e da corpi morbidi e sinuosi. A Roma il pittore poté studiare da vicino l'opera di Caravaggio e di alcuni suoi seguaci, cogliendone il naturalismo e i raffinati giochi di luce. Lasciata Roma nel 1623, fece ritorno in Romagna dove eseguì numerose opere; dal 1650 al 1659 fu attivo a Venezia per essere poi chiamato a Vienna presso la corte di Leopoldo I, dove soggiornò fino alla morte.

Il dipinto, firmato su uno dei braccioli della grande poltrona posta al centro della rappresentazione, è uno dei più noti della produzione di Cagnacci ↑. Il soggetto è quello della morte di Cleopatra, tema amatissimo dalla pittura del Seicento in virtù dei suoi risvolti sensuali, che venne interpretato diversamente a seconda della fonte letteraria di riferimento. Numerosi furono infatti gli scrittori antichi che si cimentarono nella descrizione del suicidio della regina d'Egitto, da Plutarco a Svetonio, da Orazio a Virgilio, fino a Galeno. Cagnacci sceglie la versione che vuole Cleopatra morsa da un àspide su un braccio. Il corpo seminudo della giovane donna giace abbandonato su una grande poltrona di velluto rosso, nell'atto di esalare l'ultimo respiro. La veste preziosa, bianca e turchese, non arriva a coprirle i fianchi, lasciando il ventre completamente scoperto. Intorno si dispongono le ancelle, in un coro di gestualità e di espressioni che appaiono come la sequenza al rallentatore di uno stesso personaggio in movimento. Evidente è la derivazione caravaggesca del forte contrasto tra il fondo scurissimo e le figure femminili, illuminate da una luce calda e diretta che ne esalta la fisicità, resa quasi palpabile dal delicato intreccio di mani accanto al capo reclinato di Cleopatra. Straordinaria è poi la prevalenza scenica della poltrona rossa, di chiara fattura moderna: una intrusione volutamente destabilizzante nella narrazione dell'evento, che conferisce all'immagine un'ambientazione teatrale, accentuandone oltretutto la qualità drammatica e la capacità di coinvolgimento dell'osservatore. L'incongruenza di questo elemento d'arredo, così imponente e severo, viene accentuata dal contrasto con la morbidezza dei corpi femminili, offerti in visione in una molteplicità di inquadrature.

Le indagini diagnostiche hanno rivelato la particolare genesi compositiva del dipinto. È infatti emerso che l'opera è composta da sei pezzi di tela, differenti per dimensione, qualità e spessore. L'elemento più grande è quello centrale, corrispondente alla figura di Cleopatra e alla grande poltrona. Ne consegue pertanto che il dipinto fu concepito inizialmente con la sola figura della regina morente e venne poi ampliato, forse su indicazioni del committente, anche con le figure delle ancelle.

■ **Infanta** Titolo nobiliare che, a partire dal XIV secolo, spettava di diritto ai figli e alle figlie legittimi non primogeniti (e dunque non eredi al trono) del re di Spagna. Il titolo veniva esteso anche alle eventuali mogli degli infanti.

← Diego Velázquez, *Ritratto dell'infanta Margherita Teresa in abito rosa.*

← Guido Cagnacci, *Suicidio di Cleopatra.*

→↓ Luca Giordano, *La cacciata degli angeli ribelli.* Intero e particolari.

→ Bartolomé Esteban Murillo, *L'Arcangelo Michele sconfigge Satana.*

5

Luca Giordano (1634-1705)
La cacciata degli angeli ribelli

1666. Olio su tela, 419×283 cm

Luca Giordano, nato e morto a Napoli, si forma alla scuola dello Spagnoletto, attraverso il quale assimila la cultura figurativa dei Caravaggeschi. Successivi soggiorni a Roma, Firenze, Parma e Venezia lo mettono in contatto anche con la grande pittura del Cinquecento, della quale apprezza più la magniloquenza formale che la profondità della ricerca. Attratto da un naturalismo di tipo veronesiano, si cimenta in numerosi cicli di affreschi – soprattutto di carattere biblico e allegorico-mitologico – nella realizzazione dei quali dimostra tanta facilità di mano e velocità di esecuzione da meritarsi il nomignolo di «Luca Fa-presto». Significativi sono i grandiosi dipinti che egli realizza in Palazzo Medici, a Firenze (1682-1683) e quelli commissionatigli da re Carlo II di Spagna, presso la cui corte si trattiene per un decennio (1692-1702), guadagnandosi favori e notorietà internazionali.

Il tema della cacciata dal paradiso degli angeli ribelli è stato uno dei più graditi alla cultura controriformista. In tal modo, infatti, era possibile rappresentare in modo chiaro e inequivocabile come lo scostamento dall'ortodossia cattolica, personificata dall'Arcangelo Michele, provocasse la punizione divina, con il conseguente precipitare negli abissi infernali.

Nella grande tela Giordano divide la scena in due parti distinte ↑. In quella superiore, sfolgorante di dorata luce soprannaturale, grandeggia la figura alata dell'Arcangelo, in atto di brandire con la destra la spada della giustizia celeste. In basso Lucifero, al quale sono spuntate ali di pipistrello, si contorce insieme alle sue schiere dannate, in un concitato viluppo di corpi risucchiati dalle tenebre. L'artista può quindi giocare con le violente contrapposizioni di luci e di ombre, creando preziosi effetti di chiaroscuro.

6

Bartolomé Esteban Murillo (ca 1618-1682)
L'Arcangelo Michele sconfigge Satana

Circa 1666. Olio su tela, 169,5×110,3 cm

Tra i principali esponenti della pittura spagnola del Seicento, *Bartolomé Esteban Murillo* nacque a Siviglia, dove probabilmente fece il suo apprendistato presso la bottega di *Juan de Castillo* (ca 1590-1657). Scarse sono le notizie sulla sua attività giovanile e dubbio è anche il primo soggiorno a Madrid, dove comunque si recò nel 1658, venendo in contatto con alcuni grandi suoi contemporanei, come Zurbarán e Velázquez. Murillo si affermò sia nella realizzazione di grandi e complessi cicli decorativi sia in qualità di ritrattista. La sua pittura è caratterizzata da una spiccata inclinazione per il realismo, che tende tuttavia a moderare conferendo alle figure tratti dolci e sentimentali. Questa apparente contraddizione è mediata con una pennellata morbida, che si esprime attraverso effetti luministici, con toni caldi e avvolgenti.

La figura dell'Arcangelo Michele, vittorioso sul demonio ↑, si ispira a un passo dell'*Apocalisse* (12, 7-9): «Michele e i suoi angeli combattevano contro il drago. [...] Il grande drago, il serpente antico, colui che chiamiamo il diavolo e Satana e che seduce tutta la terra, fu precipitato sulla terra e con lui furono precipitati anche i suoi angeli». Murillo concentra la rappresentazione sui due soli protagonisti, seguendo una tradizione iconografica ben radicata. Impugnando una spada di fuoco, le ali spiegate e un ampio mantello rosso che ne cinge il corpo, l'Arcangelo si appresta a colpire la figura mostruosa di Satana, il cui corpo serpentiforme si protende verso il fondo scuro della composizione. Un alone dorato si apre alle spalle del campione di Dio, squarciando le nubi plumbee del cielo. Murillo utilizza tutti gli strumenti luministici in suo possesso per accentuare il contrasto tra le figure di Satana e di Michele. L'oscurità del male, con il suo significato di morte e di dannazione, domina la porzione inferiore del dipinto, contrapponendosi al crescendo di luce mistica irradiata dal corpo angelico di Michele. Modulando il grado di definizione della pennellata, che da nitida si fa sempre più vaporosa man mano che si sale verso l'alto, l'artista ottiene un effetto di autentica apparizione miracolosa.

itinerario

Museo e Gallerie di Capodimonte. Il Seicento e il Settecento

La storia del *Museo Nazionale di Capodimonte* rappresenta un caso esemplare nella complessa evoluzione delle grandi raccolte d'arte del nostro Paese. Le origini della residenza, costruita a partire dal 1738 per volere di re Carlo di Borbone, sono infatti strettamente connesse alle sorti della collezione Farnese, una delle più grandi e importanti di tutti i tempi. Le vicende dinastiche fecero sì che, nella prima metà del XVIII secolo, la straordinaria raccolta di dipinti, sculture e oggetti preziosi a lungo conservata dai Farnese nei palazzi della Pilotta e del Giardino a Parma, nel Palazzo Ducale di Piacenza, nella residenza di Colorno e – soprattutto – in Palazzo Farnese a Roma, confluisse tra i beni di proprietà dei Borbone e venisse così trasferita a Napoli.

Il palazzo fu eretto tra i boschi della collina di Capodimonte e si articola attorno a tre ampi cortili, mentre la lunga facciata è scompartita orizzontalmente e verticalmente tramite cornici marcapiano e lesene doriche in marmo grigio. Queste ultime poggiano a loro volta su controlesene bugnate (quelle del registro inferiore, corrispondente al piano terreno) e su controlesene lisce (nel registro superiore, in corrispondenza dei piani primo e attico). La facciata, infine, è rifinita a intonaco e ravvivata dalla tinteggiatura di un rosso deciso.

La lentezza con cui procedettero i lavori architettonici, inizialmente condotti dall'architetto palermitano *Giovanni Antonio Medrano* (ca 1703-1760) e proseguiti poi sotto la guida di vari architetti, tra i quali *Ferdinando Fuga* (1699-1782), non arrestò mai la curiosità dei visitatori. In pieno *Grand Tour*, viaggiatori insaziabili come Winckelmann (1758), Goethe (1787) e Canova (1780) poterono apprezzare la qualità e la ricchezza della collezione dei Farnese ancor prima che la costruzione del palazzo venisse ultimata. In età napoleonica l'edificio divenne la residenza prediletta di Gioacchino Murat, re di Napoli dal 1808 al 1815, il quale si adoperò per arricchire ulteriormente la collezione acquistando la raccolta accumulata dal cardinale Stefano Borgia (1731-1804) a Velletri: una singolare combinazione di oggetti esotici, curiosità e strumenti scientifici che avrebbe conferito al museo napoletano quel carattere "universale" che già avevano i grandi musei europei del tempo, principalmente il Louvre, ma anche il British Museum e gli stessi Musei Vaticani. Successivamente, Capodimonte avrebbe accolto anche l'Armeria Reale, preziosissime porcellane e arazzi.

■ **Grand Tour** In francese, letteralmente «grande giro». Importante fenomeno culturale che, dalla fine del XVII fino a tutto il XIX secolo, vide molti fra nobili, artisti e intellettuali europei compiere un lungo viaggio di formazione diretto prevalentemente verso l'Italia e la Grecia, alla scoperta dell'arte classica e del paesaggio mediterraneo.

Dopo la Seconda guerra mondiale si decise di rifondare la raccolta di Capodimonte accorpando le raccolte farnesiane con la *Pinacoteca Nazionale*, fino ad allora ospitata nella sede del *Museo Archeologico*. Alla sistemazione del nuovo museo, ufficialmente inaugurato nel 1957, collaborarono studiosi di grande autorevolezza e l'esito della riorganizzazione risultò essere innovativo e lungimirante, coerente con i più moderni criteri di allestimento museale. Accanto al nucleo originario della collezione Farnese e alla raccolta di arte napoletana, il museo accoglie oggi dipinti del XIX e del XX secolo. Infine il percorso museale comprende anche l'Appartamento Reale, che è stato integrato con arredi del Settecento provenienti dalla Reggia di Portici (Salottino di Porcellana).

← Massimo Stanzione, *Sacrificio di Mosè*.

1

Massimo Stanzione (ca 1585-ca 1658)

Sacrificio di Mosè

1628-1630. Olio su tela, 288×225 cm

Nato a Orta di Atella (in provincia di Caserta) e morto a Napoli, *Massimo Stanzióne* (o *Stanzióni*) fu un protagonista indiscusso dello scenario artistico napoletano della prima metà del Seicento e si caratterizzò per un'evoluzione stilistica eclettica e assai articolata. I ripetuti soggiorni a Roma gli permisero di entrare in contatto con l'ambiente dei Caravaggeschi e in particolare con le opere di *Simon Vouet* (1590-1649) e di *Gerrit van Honthorst* (noto in Italia come *Gherardo delle Notti*, 1590-1656). La sua sensibilità al naturalismo caravaggesco, unita a una particolare predilezione per i temi tratti dal quotidiano, non gli impedì tuttavia di aggiornarsi sulle novità apportate da pittori aderenti alla corrente classicista, quali i Carracci e Nicolas Poussin. A partire dagli anni Trenta del Seicento, infine, Stanzione fu attivo a Napoli, dove eseguì numerose opere pubbliche, che gli conferirono fama e popolarità. Nella fase più matura, l'artista schiarì molto la propria tavolozza, con una predilezione per composizioni sempre più complesse.

Il tema figurativo del dipinto è tratto dall'*Esodo* (12, 1-11), quando Dio impartisce a Mosè e al fratello Aronne l'obbligo e le regole del sacrificio di un agnello per ogni capofamiglia ↑. La rappresentazione di Stanzione è fedele al passo biblico; si svolge al tramonto, mentre il putto in primo piano ravviva il fuoco che servirà a bruciare le carni degli animali offerti.

L'opera è pienamente rappresentativa dell'eclettismo stilistico del pittore, oscillante tra un'evidente riproposizione di certi effetti di luce caravaggeschi (come si vede nei forti contrasti di chiaroscuro, soprattutto nella rappresentazione del tenebroso paesaggio) e una predilezione per i preziosismi formali tipici del classicismo seicentesco. Così, se il particolare del bimbo in primo piano (in basso a destra) con le gote arrossate dal fuoco ricorda certi temi "di genere" della corrente caravaggesca, la donna di spalle adagiata a terra con i capelli raccolti, che quasi rende concreto l'angolo inferiore sinistro della tela, evoca composizioni di maestri vicini alla maniera dei Carracci. Le due figure femminili poste in basso a sinistra, del resto, grazie alle loro pose delicate, alle vesti morbide e al dettaglio sensuale della spalla scoperta, offrono un singolare contrasto con il personaggio di Mosè, al margine opposto del dipinto, intento al sacrificio. Quest'ultimo (come anche il fratello Aronne alla sua destra) è rappresentato con efficace realismo. Il mantello di ruvida lana, la testa bianca e la barba fluente ne amplificano l'autorevolezza avvalorando la solennità dei suoi gesti.

Il dipinto presenta una composizione molto equilibrata, con l'altare posto di scorcio al fine di creare un forte effetto spaziale. Rilevante è anche l'originalità della figura pressoché spettrale posta a sinistra: avvolta in un ampio mantello, essa risulta immersa quasi totalmente nell'ombra.

2

Mattia Preti (1613-1699)

Il convito di Assalonne

Circa 1657. Olio su tela, 205×294 cm

Noto come il *Cavalier Calabrese*, *Mattia Preti* – nato a Taverna, in provincia di Catanzaro, e morto alla Valletta, sull'isola di Malta – è considerato uno dei maggiori esponenti del caravaggismo italiano. Non si hanno notizie attendibili sulla sua formazione; di certo egli si trasferì a Roma intorno agli anni Trenta del Seicento e qui entrò in contatto con il vivace ambiente dei seguaci di Caravaggio guadagnandosi la fama di «persona molto perita ed esperta nella professione della pittura». In questi anni, infatti, la città papale era divenuta un vero e proprio laboratorio di sperimentazioni pittoriche, assai frequentata da artisti provenienti da ogni parte d'Europa. Preti si legò, in particolare, al gruppo della cosiddetta «manfrediana methodus» (genere alla Manfredi), un eterogeneo insieme di artisti che – seguendo il modello del pittore *Bartolomeo Manfredi* (1582-1622) – elaborò una versione semplificata e meno problematica del naturalismo caravaggesco. La cultura figurativa di Mattia Preti si arricchì negli anni seguenti grazie a una serie di viaggi (forse anche nelle Fiandre) che gli permisero, soprattutto, di apprendere i tratti caratteristici della pittura veneta ed emiliana, con una conseguente apertura a un uso del colore più ricercato e a una più aperta adesione a forme classiche e a composizioni più misurate.

Il tema iconografico, di un genere molto ricercato dai collezionisti napoletani di metà Seicento, è tratto dal secondo *Libro di Samuele* (13, 27-29) e raffigura il momento in cui Assalonne nel corso di un banchetto fa uccidere dai suoi servi il fratello Amnòn, per punirlo di aver precedentemente violentato la sorella Tamàr › p. 160. La contrapposizione tra i gesti spietati dei carnefici, intenti a conficcare i coltelli nel corpo della vittima, e la reazione inorridita dei due commensali posti di spalle in primo piano è di forte impatto emotivo. L'arretramento divergente delle due figure, infatti, apre la scena con l'effetto di un

←↓ Mattia Preti, *Il convito di Assalonne*. Intero e particolare.

→ *Flora Farnese*, II secolo d.C. Copia romana da un originale del IV secolo a.C. Marmo pentelico, altezza 342 cm. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

↙ Luca Giordano, *Nozze di Cana*.

sipario, rendendo così l'osservatore quasi testimone dell'assassinio.

Il dipinto appare il frutto di una riuscita combinazione di influenze stilistiche, per lo più derivate dalla corrente caravaggesca e dalla pittura veneziana del tempo. Alle ampie aperture architettoniche poste sullo sfondo, al fine di inquadrare una vasta porzione di cielo grigio-azzurro, fa riscontro un'ambientazione conviviale con forti contrasti chiaroscurali e gestualità concitate. Ne consegue un'impostazione molto teatrale della rappresentazione, accentuata dalla straordinaria varietà di espressioni messe in scena, letteralmente, dai personaggi posti intorno alla tavola. Preti utilizza qui una tecnica rapida, che rende le figure più leggere, vivaci e soprattutto vagamente indefinite, al fine di suggerire il senso del movimento e del dramma.

Durante l'ultimo restauro sono emersi i pentimenti di una figura appena abbozzata che l'artista intendeva dipingere accanto alla colonna, al margine sinistro del dipinto: forse una statua del genere della cosiddetta *Flora Farnese* ↗, più volte riprodotta anche dallo stesso artista.

3 Luca Giordano (1634-1705)

Nozze di Cana

1659-1660. Olio su tela, 80×100 cm

Per le notizie biografiche su Luca Giordano › Itin., p. 157.

La rappresentazione del celebre episodio evangelico delle Nozze di Cana (*Giovanni*, 2, 1-12) costituisce per Giordano un ottimo pretesto per la rappresentazione di un animato banchetto seicentesco ←. Con il taglio compositivo decentrato e l'ambientazione informale (come dimostrano, in particolare, i due personaggi posti di spalle, in primo piano), la scena appare molto spontanea e coinvolgente. La figura di Cristo è quasi defilata e, costituendo allo stesso tempo il centro prospettico dell'intera composizione, definisce le distanze tra i personaggi e il ritmo con cui questi si dispongono nello

■ **Pittura atmosferica** Tipo di pittura caratterizzato da una stesura ampia e leggera che, con i suoi effetti di trasparenza, riesce a evocare la mutevolezza propria delle variazioni climatiche. Predilige l'uso di colori tenui ed effetti di luce chiara e avvolgente. Questo modo di dipingere, già indagato da Leonardo, si diffuse a partire dal Cinquecento in ambito veneto, ma divenne prevalente nelle grandi decorazioni pittoriche del Settecento.

spazio. La conoscenza delle opere di Tintoretto è riscontrabile non soltanto nell'impostazione generale, ma soprattutto nella pittura atmosferica, poco definita, nonché nelle architetture digradanti verso lo sfondo, in un gustoso gioco di scatole cinesi teso ad allontanare l'orizzonte e a controbilanciare l'effetto di schiacciamento che altrimenti si produrrebbe nell'immagine della sola tavola imbandita. Il pittore si caratterizza per l'uso di un tocco così leggero da rendere alcuni dettagli quasi impalpabili, privi di consistenza reale. Ne sono prova gli effetti ottenuti nella rappresentazione dei panneggi, che passano dal morbido velluto dei corsetti e dei berretti maschili alle trasparenze delle preziose bordature degli abiti femminili. Altro elemento di sicura derivazione veneta, in particolare da Veronese, è quello dei due inservienti posti alla sinistra e alla destra del quadro e intenti a versare del vino. Straordinari sono gli effetti di luce, fredda e brillante in primo piano, poi sempre più calda e soffusa man mano che si allontana verso il fondo. La vivacità degli sguardi e delle espressioni, infine, conferisce un tono di quotidianità e di immediatezza all'intera rappresentazione: si passa dalla complicità sensuale della coppia di sposi sulla sinistra alla diligente accuratezza dell'inserviente che versa il vino in primo piano al margine destro, fino alla concentrazione ispirata del Cristo a capotavola.

↖↑ *Nozze di Cana*. Particolari.

→↘ Francesco Solimena, *Enea e Didone*. Intero e particolare.

4 Francesco Solimena (1657-1747)

Enea e Didone

Circa 1741. Olio su tela, 435×340 cm

Allievo del padre *Angelo* (1759-1788), con il quale lavorò nei primi anni di attività, *Francesco Solimena* giunse a Napoli da Canale di Serino (AV), dove era nato, accogliendo subito gli aspetti più innovativi del tardo Barocco locale, particolarmente dell'opera di Luca Giordano, ma mostrando al tempo stesso una profonda attenzione per la pittura tardo-caravaggesca di Mattia Preti. A una prima fase, caratterizzata da una maggiore luminosità e varietà coloristica, ne seguì una seconda più tenebrosa e monumentale. Nella tarda maturità, che vide una frenetica attività per conto di re Carlo III di Borbone, Solimena tese a recuperare l'ariosità delle opere giovanili, con composizioni più coraggiose. La sua produzione, sensibile anche ai contemporanei sviluppi in campo musicale (fu amico del compositore Domenico Scarlatti), così come a frequenti scambi con l'architettura e la scultura, si colloca a pieno titolo in un contesto ormai pienamente europeo. Morì a Barra (NA).

Il dipinto ↗, di grandi dimensioni, venne realizzato per il Palazzo Tarsia Spinelli di Napoli e rappresenta il passo virgiliano in cui Enea offre alla bellissima Didone doni preziosi portati in salvo da Troia in fiamme →. Accanto alla regina in trono, Eros, con le sembianze del piccolo Ascanio, assiste all'incontro inducendo Didone a innamorarsi perdutamente dell'eroe troiano. La grandiosa composizione si caratterizza per il potente effetto teatrale, accentuato dal drappo trapunto d'oro posto in alto a sinistra, dalla ricchissima scenografia architettonica e dalla gestualità misurata, ma solenne, dei personaggi. La delicata fusione tra richiami classicheggianti e grandiosità barocca è proposta con grande maestria da parte del pittore, che atteggia i personaggi calibrandone con attenzione i rapporti e le relative posture, mettendo in mostra un dialogo di forme pienamente armonico. Significativo, in questo senso, appare il crescendo delle tre figure maschili disposte lungo la scala partendo dall'estremo angolo inferiore destro.

Dal muscoloso servitore accucciato, all'attendente in ginocchio, fino alla figura eroica di Enea, le collocazioni e gli atteggiamenti dei corpi sono studiati per accentuare il movimento ascensionale della composizione, culminante con l'incontro tra i due protagonisti.

scultura e strumenti

Apollo e Dafne di Gian Lorenzo Bernini

a

a. Mano sinistra di Dafne
Le mani di Dafne, rivolte al cielo con le palme aperte, sono rappresentate da Bernini nel momento in cui hanno già incominciato a trasformarsi in ramoscelli di alloro. Il minuto lavoro di separazione delle dita e di dettagliata resa delle foglie, appena distanziate una dall'altra, è stato eseguito mediante un *trapano a corda*. Questo strumento, noto fin dall'antichità, consiste in una punta metallica collegata a un rocchetto di legno sul quale si avvolge una corda. Tirando alternativamente i due capi della corda (operazione generalmente delegata a un aiuto di bottega), si imprime alla punta un movimento rotatorio alternativo che pratica sottili e profondi fori nel marmo. Questi, realizzati a breve distanza fra loro, vengono poi uniti scalpellando via la parte residua di materiale che ancora li separa, in modo da ottenere forature e decori di forme e dimensioni esatte, impossibili da realizzare con i soli scalpelli.

b

b. Piede sinistro di Dafne
Mentre le mani di Dafne si tramutano in foglie, i piedi, per lo stesso processo, diventano progressivamente radici. Bernini restituisce il senso di questa metamorfosi immaginando che dalle unghie delle dita dei piedi crescano delle appendici cilindriche che, in seguito, si trasformeranno nel legno delle radici. Anche in questo caso, per realizzare particolari così delicati e minuti, l'artista fa ampio uso del trapano, oltre che della collaborazione del marmoraio e scultore carrarese *Giuliano Finelli* (1602-1653), il quale possiede una tecnica di lavorazione del marmo «che pare impossibile che sia opera humana». Le foglie di alloro intorno al delicato piede di Dafne, che quasi lo incorniciano con le loro nervature e i margini frastagliati e rialzati, sono dettagliate anch'esse con il trapano e con la *sùbbia*, un piccolo e ben maneggevole scalpello metallico con terminazione appuntita a forma generalmente conica o piramidale. Esso, a seconda del diametro, del modo in cui è sagomata la punta e del tipo di mazzuolo usato (in ferro o legno), consente di asportare sia grosse schegge di marmo in fase di sbozzatura sia anche piccoli frammenti al momento della successiva rifinitura.

c

c. Piede destro di Apollo e piede destro di Dafne
Anche il piede destro di Dafne incomincia a essere trattenuto nel suo slancio dalle unghie che stanno progressivamente mutandosi in radici. Quello di Apollo, invece, poggia solidamente al suolo con tutta la pianta ed è calzato con un sandalo aperto in cuoio. Il complesso rilievo di questa tipica calzatura, dopo essere stato dettagliato con lo scalpello, è stato anche pulito e rifinito con l'uso della *raspa*, uno strumento d'acciaio che può avere varie forme e dimensioni, presentando – a seconda delle necessità d'impiego – superfici piatte, ricurve, appuntite o anche convesse.

La presenza di rilievi metallici irregolari ne fa un utensile indispensabile per la rifinitura di particolari anche piccoli, in quanto la sua applicazione consuma il marmo in modo assolutamente graduale e omogeneo, cancellando i precedenti segni lasciati eventualmente da trapano, scalpelli e subbie.

«La maniera dunque grande, et il gusto esquisito è il fare l'opera con dolcezza, et tenerezza il che consiste in saper nascondere ossa, nervi, vene, et moscoli con haver occhio al tutto, e non alle parti». Così scriveva nel 1640 in riferimento all'*Apollo* e *Dafne* (1622-1625) lo scultore e scrittore romano *Orfeo Boselli* (1597-1667). Ma il processo per giungere a quel risultato di «dolcezza, et tenerezza» passa anche attraverso l'assoluta padronanza degli strumenti e delle tecniche della scultura.

d

d. Testa di Dafne
È nella realizzazione delle teste dei due personaggi del gruppo marmoreo che Bernini riesce a dispiegare al meglio tutte le proprie capacità tecniche e artistiche. Egli, infatti, destina a ogni superficie un diverso trattamento, in modo che la resa scultorea assecondi il senso di quel che l'artista vuole di volta in volta esprimere. Così, se il terreno è roccioso, la corteccia ruvida e le foglie d'alloro frastagliate, il volto di Dafne appare straordinariamente morbido e liscio. Impressionante è la cura dei particolari, come si vede negli occhi, ad esempio, nei quali restano ancora le tracce della pietra nera grassa con la quale l'artista li ha definiti, mettendo in rilievo addirittura la pupilla, così da creare un avvallamento d'ombra che, visto dal basso, desse l'impressione di un'orbita non vuota e, dunque, espressiva. Il risultato finale è frutto di un meticoloso lavoro di levigatura mediante sfregamento con abrasivi naturali (soprattutto *pietra pomice* e *sabbia silicea*) e di successiva lucidatura, che avveniva mediante un panno umido intriso di polvere di pomice e cera vergine, in modo da turare tutti i micropori del marmo depositando nel contempo sulla superficie una sottile patina protettiva.

e

e. Testa di Apollo
Anche nella testa di Apollo Bernini pone una grande attenzione alla resa dei particolari, avendo nel contempo ben presente molte statue classiche di riferimento, prima fra tutti quella dell'*Apollo del Belvedere*. Rispetto ai modelli antichi, comunque, l'artista tratta la capigliatura in modo assolutamente verosimile, per grandi masse variamente ondulate e come annodate, che paiono quasi mosse dall'impeto della corsa. Infine la lunga ciocca che si arricciola in avanti, fin sulla gota, dà ulteriormente conto di una ricerca naturalistica assolutamente estranea alla compostezza formale della statuaria antica.

Nella realizzazione degli occhi (anche qui segnati dalla pietra nera) le palpebre sono spesse, l'iride è incavato e la pupilla se ne distacca al centro, con un dentino in rilievo. In questo modo è solo la pupilla a essere colpita dalla luce, donando allo sguardo di Apollo un guizzo di grande vitalità.

f

f. Mano destra e mantello di Apollo
L'uso contemporaneo di vari gradi di finitura della superficie marmorea conferisce al gruppo di *Apollo* e *Dafne* una suggestiva *resa pittorica*, nel senso che l'effetto dei chiaroscuri non dipende soltanto dalla naturale tridimensionalità della scultura, ma anche dalla tecnica con cui le varie parti sono state lavorate.

Il manto che cinge alla vita il dio, infatti, non è levigato come il resto del corpo e su alcuni risvolti del suo panneggio si avvertono ancora le striature lasciate dalla *gradìna*, uno degli utensili più importanti dello scultore, consistente in uno scalpello con due o più denti che viene utilizzato ad angolo obliquo, in modo da regolarizzare e quasi “pettinare” le superfici lasciate scabrose dall'abbozzo con la subbia. Qui, nella fattispecie, l'utilizzo della *gradinatura* rende il panneggio ancora più movimentato, accrescendone e approfondendone le ombre.

L'esatto contrario di quel che avviene nella mano destra del giovane dio, dove le levigatissime dita, aperte quasi a ventaglio, sono così arditamente separate da mostrare addirittura i segni di due rotture (anulare e medio), che lo stesso Bernini ha riparato.

oggetti d'arte

Visita il dipartimento Oggetti d'arte nel Museo digitale

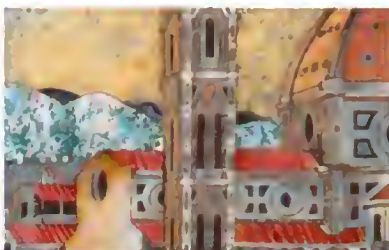
Commessi fiorentini

Tra Cinque e Seicento Firenze è il più significativo centro europeo per la lavorazione di marmi e pietre semipreziose. Nel 1588, infatti, i Medici fondano in città l'*Opificio delle Pietre Dure*, una manifattura specializzata nella produzione di raffinati intarsi noti come «commessi fiorentini» (dal latino *committere*, congiungere). Le opere erano particolarmente apprezzate dalla famiglia granducale, che le utilizzava sia per abbellire le proprie residenze e cappelle, sia come doni diplomatici da inviare alle altre corti europee.

La realizzazione di questi rilievi era piuttosto simile a quella dei mosaici e prevedeva diverse fasi: in un primo momento un pittore o un architetto eseguiva il disegno preparatorio, da cui si ricavava un cartone «a sezioni» che serviva a prevedere numero, forma e dimensioni delle pietre dure da utilizzare. Interveniva quindi l'artigiano, che procedeva a tagliare i materiali con l'uso di una sega metallica: le parti venivano quindi unite una all'altra e incollate su un supporto rigido, riuscendo così a riprodurre il disegno originario.

Uno dei prodotti più interessanti di questa particolare forma d'arte è il pannello con l'immagine di Cosimo II de' Medici raccolto in preghiera ↗. Al centro è raffigurato il granduca, vestito con un ampio abito intessuto d'oro e foderato di ermellino. Il sovrano è inginocchiato su un cuscino poggiato a terra e con la mano destra indica la corona e lo scettro (simboli del suo potere) che sono adagiati sopra un altare coperto da un broccato rosso. La figura si staglia su uno sfondo scuro, che vuole evocare i parati in cuoio o in stoffa con cui si decoravano gli ambienti delle residenze reali barocche. Sulla destra si apre una finestra, da cui si intravedono i principali monumenti fiorentini (la cupola e il campanile di Santa Maria del Fiore) ↗.

Cosimo II in preghiera
1617-1624. Pietre dure, oro, smalti, diamanti e bronzo dorato, 54,5×64,5 cm. Firenze, Museo degli Argenti

Tutti i dettagli della scena sono realizzati in pietre diverse, arricchite da abbondante uso di oro e da alcuni diamanti, soprattutto nella figura del granduca, che è l'unica parte dell'immagine resa leggermente a rilievo. Non solo i colori dei materiali, ma anche le loro venature sono stati utilizzati dagli artefici per rendere ancor più verosimili i numerosi dettagli, come le diverse sfumature del diaspro rosso che simulano le cromie del panno che ricopre l'altare, o il marmo azzurro che nella finestra serve a riprodurre un cielo coperto di nuvole.

Questo rilievo era destinato in origine a decorare il paliotto dell'altare di San Carlo Borromeo a Milano, al quale il granduca era particolarmente devoto. Vari artigiani della corte fiorentina lavorarono a quest'opera per ben otto anni: a fornire il disegno preparatorio fu l'architetto granducale *Giulio Parigi* (1571-1635), gli orafi *Cosimo Merlini* (1580-1641) e *Jonas Falck* realizzarono i dettagli in oro e pietre preziose, mentre gli operai dell'Opificio tagliarono e lavorarono le pietre dure.

Sale dei vetri e dei cammei

Leggi l'antologia completa nella Biblioteca del Museo digitale

Luigi XIV

Camminare per i giardini di Versailles con la guida di Luigi XIV

198

Tratto da: *Manière de montrer le jardins de Versailles, par Louis XIV*, Parigi 1992, pp. 60-65 (trad. di Francesco P. Di Teodoro).

Luigi XIV di Borbone, re di Francia e Navarra, ereditò il trono quando non aveva ancora cinque anni (1643), venendo incoronato ufficialmente poco più che adolescente (1654). Nel corso del suo regno (1643-1715) consolidò la monarchia assoluta imponendo il trasferimento della corte da Parigi a Versailles (1682), dove si interessò personalmente alle vicende costruttive del giardino, progettato dall'architetto e paesaggista di fiducia *André Le Nôtre* (1613-1700). Il brano che segue, scritto di proprio pugno dallo stesso Re Sole, descrive un itinerario fra le bellezze del parco, la cui crescita egli aveva sempre seguito appassionatamente.

Et l'on ira jusques à l'allée du milieu. Quand on sera dans le centre de la maison, on fera voir l'obscurité du bois, le grand jet et la Nape au travers de l'ombre.

Si andrà nel salone mediano. Si entrerà in tutti i cortili dove sono gli animali. Poi ci si rimbarcherà per andare al Trianon.

Arrivando, si salirà per le rampe. Si farà una pausa in alto, e si faranno osservare i tre getti, il canale e l'estremità di fianco al serraglio.

Si andrà dritti alla fontana di mezzo del *parterre* inferiore, da dove si mostrerà la casa. Poi si andrà a vederla dall'interno, si entrerà nel peristilio, vi si farà osservare la vista del viale e del giardino, si vedrà la corte; poi si andrà nel resto della casa fino al salone sopra la galleria, si tornerà dallo stesso salone all'inizio della galleria per entrare nel fontanile. E dopo si passerà nella galleria per andare a Trianon sotto il bosco. Si andrà fin sulla terrazza sopra la cascata.

E poi si riuscirà dal salone all'inizio della galleria dal lato del bosco. Si andrà lungo la terrazza fino all'angolo, da dove si vede il canale, ci si volgerà poi alla sala d'inizio dell'ala da dove si vedranno il castello, i boschi e il canale.

E si andrà fino al viale centrale. Quando si sarà nel centro della casa **si farà vedere l'oscurità del bosco**, il gran getto e il nastro d'acqua attraverso l'ombra. Si scenderà dritti al *parterre* del prato, ci si fermerà al fondo del viale oscuro per ammirare i getti che lo circondano. Si passerà alla fontana che è nel boschetto per andare alla cascata bassa. Si risalirà lungo il viale fino in cima.

E poi si attraverserà il *parterre* inferiore attraverso il viale che va al ferro di cavallo. Si scenderà per salire sulle barche per andare all'Apollo.

↓ Alan Rickman, Kate Winslet, Matthias Schoenaerts e Rupert Penry-Jones in una scena del film *Le regole del caos*, regia di Alan Rickman (2014).

Firenze
Deliberazione 24 ottobre 1602

3

Tratto da: *Leggi, decreti, ordinanze e provvedimenti generali emanati dai cessati Governi d'Italia per la conservazione dei Monumenti e la esportazione delle opere d'arte*, Roma 1881 (ora in A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei Beni Artistici e Culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Bologna 1996, pp. 28-29).

La politica di salvaguardia del patrimonio storico-artistico degli antichi Stati italiani pre-unitari, concretatasi in bandi, decreti e leggi – che hanno avuto validità sino a che il parlamento dell'Italia unita non promulgò, nel 1902, nuove norme – si espresse inizialmente in forme "proibitive", cioè di protezione di quanto veniva collegato con il concetto di "identità" nazionale. È così che il Granducato di Toscana, per esempio, nel 1571 proibiva di cancellare la "memoria" dei committenti di edifici pubblici e privati, eliminando o sostituendo gli stemmi, le lapidi o qualunque altra testimonianza dei primi costruttori. Il Granducato, peraltro, fu il primo degli Stati italiani di antico regime a dotarsi, nel 1602, di una legge che proibiva l'esportazione di dipinti di diciotto artisti defunti, da Michelangelo a Leonardo, da Raffaello ad Andrea del Sarto, da Pontormo a Bronzino, perché «la Città non ne perda l'ornamento et li gentil'omini et l'universale ne conservino la reputazione», riconoscendo implicitamente in tali artisti l'essenza stessa dell'arte fiorentina.

Per il Concetto che si ha delle Pitture Buone che non vadino fuori a effetto che la Città non ne perda l'ornamento et li gentil'omini et l'universale ne conservino la reputazione, si considera per il trattare solo delle Buone, o di quelle de' Pittori defunti in generale per la varietà de' Pareri, per le Inventioni et Capricci de' gavillanti et perchè molto più per la poca Cognitione del Bene può essere ne' Ministri di Dogana, in quelli delle Porte della Città et ne Passeggieri, potrebbe seguirne diverse confusioni e disturbi. Però si rappresenta a proposito farne proibitione generale generalissima che per qualsivoglia etc. non se ne possa cavare alcuna della Città, né dello Stato respettivamente, sotto pena etc. senza licenza del Luogotenente dell'Accademia del Disegno, il quale ne harà facultà con la regola et advertenza conveniente.

Questa prohibitione piacendo, pare che basti farla per via della Dogana, comandando espressamente, che senza la licenza non se ne sgabelli di alcuna sorte, né si permetta in alcun modo che se ne cavi di Firenze né dello Stato, con ordinare alle porte et alli Passeggieri che senza licenza come sopra non ne lascino passare nessuna sotto pena etc. non lasciando però li modi soliti della Dogana.

Doverrà farsi l'ordine al Luogotenente dell'Accademia che la licenza si faccia senza spesa, sottoscritta da lui et da uno de' principali della professione a sua eletione et sigillata del segno dell'Accademia con il quale si sigilli ancora la pittura licentiata etc.

Concedasi generalmente per tutte le pitture di mano de' pittori che di presente vivono nello Stato di Sua Altezza indifferentemente.

Et ancora si possa concedere per Pitture di Pittori defunti ma con questa limitatione cioè, che per le opere di mano dell'infrascritti nominati non se ne faccia licentia in modo alcuno.

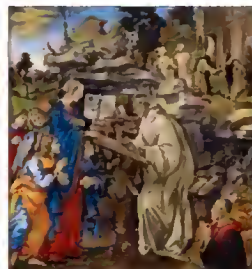
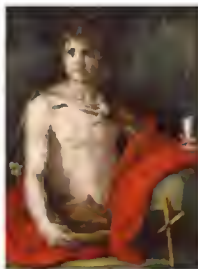
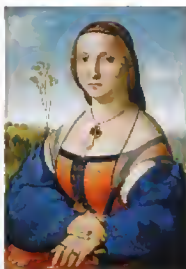
Dichiarando che in caso di morte di alcuno de' pittori che di presente vivono in questi Stati, si conceda la facultà alla medesima Accademia di potere secondo li suoi Ordini dichiarare, se quel tale doverrà o no essere admesso et descritto nel numero de famosi di già passati et che appresso saranno nominati.

Dovendosi registrare nei libri dell'Accademia insieme con l'ordine che ne sarà dato.

1. Michelangelo Buonarroti
2. Raffaello da Urbino
3. Andrea del Sarto
4. Mecherino
5. Il Rosso fiorentino
6. Leonardo da Vinci
7. Il Franciabigio
8. Perino del Vaga
9. Jacopo da Puntormo
10. Titiano
11. Francesco Salviati
12. Agnolo Bronzino
13. Daniello da Volterra
14. Fra Bartolomeo di S. Marco
15. Fra Bastiano del Piombo
16. Filippo di fra Filippo
17. Antonio Correggio
18. Il Parmigianino

Da levare et aggiungere a giuditio delli intendenti et volontà etc. etc.

La prohibitione non abbracci li ritratti né li quadri di paesi né quadretti da mettere da capo al letto tanto che si fanno in Firenze quanto che fuori etc. non conceda manco il Luogotenente licenzia che possino portarsi pur in villa. Non s'impedischino l'opere dei Pittori viventi come sopra.

Ferdinando Lodovico Usimbardi

← Raffaello, *Ritratto di Maddalena Strozzi*; Andrea del Sarto, *San Giovanni Battista*; Agnolo Bronzino, *Ritratto di Eleonora di Toledo con il figlio*; Filippino Lippi, *Visione di San Bernardo*.

sezione X

Dai Lumi all'Ottocento

Tra Neoclassicismo e Postimpressionismo

Il sentire del tempo

24 **Dalla Rivoluzione industriale alla Rivoluzione francese**

25 **L'Europa della Restaurazione**

26 **La stagione dell'Impressionismo**

27 **Tendenze postimpressioniste. Alla ricerca di nuove vie**

Luoghi, oggetti, memorie

«All men are created equal»
«Tutti gli uomini sono creati uguali»

Il tempo nella storia non scorre in modo sempre uguale. C'è un "tempo corto", superficiale, fatto di eventi; lungo quanto una battaglia, una guerra, la vita di un sovrano o di un governo. C'è poi un "tempo intermedio", in cui si consumano le parabole dei grandi imperi, i cicli economici, i cambiamenti istituzionali. C'è infine un "tempo lungo", dove lentamente avvengono le trasformazioni delle culture, delle società, delle mentalità collettive. Questi tempi scorrono paralleli e intrecciati tra loro, condizionandosi vicendevolmente in una relazione di scambio e interdipendenza. Può capitare talvolta che tutte e tre le dimensioni temporali registrino cambiamenti importanti nel divenire storico di un momento relativamente contenuto. È questo il caso del periodo che abbraccia la seconda metà del Settecento quando, in appena cinquant'anni (un battito di ciglia nella lunga storia dell'uomo), si verificarono trasformazioni talmente vaste e profonde da portare il mondo occidentale a una svolta decisiva.

Colpisce in questo periodo il clima di fervore intellettuale, di entusiasmo esplorativo, di rinnovata fiducia nell'uomo che si diffuse sul continente europeo. Una ventata di aria fresca favorita dall'espansione del cartesianо *cogito ergo sum* («penso, quindi esisto») a tutte le branche del sapere e dall'orgogliosa rivendicazione del pensiero come prerogativa indispensabile per la comprensione della realtà. Il simbolo del periodo è la lanterna, chiamata a rischiarare le tenebre dell'ignoranza, a dipanare le nebbie della superstizione e dei pregiudizi, per guidare l'uomo lungo i nuovi sentieri della conoscenza aperti dalla ragione. Una sete di conoscenza che nel 1751 inizia a trovare appagamento con l'uscita del primo volume dell'*Encyclopédie*, diretta da Denis Diderot e Jean-Baptiste D'Alembert, volta a offrire un compendio universale del sapere in chiave laica e moderna.

↑ Osmond Robert, Pendola, 1770-1775. Parigi, Museo del Louvre.

↗ Pendola a forma di lira, ca 1780. Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon.

La lanterna accesa dai filosofi illuministi punta verso terra, non verso il cielo, allo scopo di spingere l'uomo a concentrarsi sulle cose terrene, a liberarsi dai dogmi per approfondire la conoscenza del mondo che lo circonda, per interrogarsi sulle dinamiche che sovrintendono alla comunità in cui vive, per riconsiderare il rapporto tra potere politico e volontà divina sul quale affonda le sue radici l'istituzione monarchica. In tale ottica la religione diventa una questione soggettiva e non più un valore universale da osservare in obbedienza a un preordinato principio di autorità. Separata rigorosamente dalla ragione e lasciata a disposizione della coscienza individuale, la fede è ridimensionata a una faccenda privata, da professare con spirito di apertura e tolleranza verso il prossimo.

Obiettivo del movimento illuminista è

↓ Ventaglio, inizi del XIX secolo. Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon.

↑ Thomas Stothard, *Scudo Wellington*, inizi del XIX secolo. Londra, Victoria and Albert Museum.

↗ Pendola Percier a forma di altare antico dedicato al Sole, 1813. Sèvres, Cité de la Céramique.

↓ Pasquale Novissimo, Bracciale, 1860-1870. Londra, Victoria and Albert Museum.

operare una netta separazione tra presente e passato, recidere il filo diretto che fino ad allora ha tenuto il moderno strettamente legato con l'antico. Nuovi stili, nuovi generi, nuove tematiche si impongono in arte, letteratura, musica e teatro. I canoni del passato vengono rielaborati in un'ottica di recupero ma non di continuità. È ciò che avviene con il Neoclassicismo, declinazione artistica degli ideali illuministi, dove l'ammirazione per l'Antichità greca e romana si traduce nell'elaborazione di modelli architettonici razionali, ispirati all'equilibrio e alla regolarità delle forme, lontani dalla sfarzosità del Barocco e più attenti al tessuto urbanistico che li circonda. Un'attenzione che trova riscontro nell'arte figurativa, impegnata a rappresentare i nuovi valori politici e civili di una società in rapida evoluzione.

Con l'Illuminismo tutto cambia. La riforma del melodramma cambia la musica; il superamento della tradizionale separazione fra tragedia e commedia cambia il teatro; l'affermazione del romanzo realistico su quello cavalleresco cambia la letteratura. Ovunque va in scena la realtà quotidiana con i suoi problemi e le sue speranze. Una realtà in cui le persone comuni diventano padrone della scena, mentre i potenti sono non di rado relegati sullo sfondo. Le nozze del valletto Figaro, messe in scena da Wolfgang Amadeus Mozart, e la sferzante satira

sociale che le accompagna vengono applaudite nelle corti europee, a testimonianza del nuovo clima di tolleranza che spinge i nobili a entrare in sintonia con il pensiero illuminista. I sovrani "assoluti" («sciolti», secondo l'etimologia del termine, dai vincoli di una legge da loro stessi incarnata) si trasformano allora in "despoti illuminati", intenti a modernizzare e razionalizzare l'apparato di uno Stato avvertito come un anacronistico retaggio feudale da un ceto borghese oramai pienamente consapevole del proprio ruolo.

I tempi del sovrano e i tempi del borghese però non coincidono. Il sovrano marcia al passo lento delle prudenti riforme, il borghese corre incontro all'esigenza di cambiamenti rapidi e profondi, volti a favorire una più equa redistribuzione delle ricchezze e a scardinare la rigidità dell'ordinamento sociale a vantaggio di una maggiore mobilità; l'antica stratificazione per ceti fondata sulla nascita sta per cedere il posto alla stratificazione per classi, fondata sul denaro.

Nello spazio di un decennio, in America come in Francia, la borghesia sale in cattedra, detta le nuove regole, sperimenta soluzioni alternative che stravolgono assetti secolari. Con la Rivoluzione americana

il concetto di uguaglianza trova, dopo una lunga elaborazione teorica, piena espressione sul piano politico. «Tutti gli uomini sono creati uguali. Il Creatore li ha dotati di alcuni diritti che nessuno può loro togliere, come il diritto alla vita, il diritto alla libertà, il diritto alla ricerca della felicità»: così si legge nella *Dichiarazione di indipendenza* firmata il 4 luglio 1776, che sancisce insieme la separazione delle colonie americane dalla corona britannica e istituisce un principio di validità generale: «I governi sono stati istituiti tra gli uomini per assicurare tali diritti. Quando un governo si oppone al raggiungimento di questi scopi, il popolo ha diritto di cambiarlo o di abolirlo». Risuona in queste parole l'eco delle riflessioni filosofiche di John Locke (1632-1704), che aveva appoggiato la rivoluzione inglese del 1688-1689 legando la legittimità di ogni governo al consenso espresso dai governati e aveva sostenuto la necessità di una separazione dei poteri dello Stato a garanzia della libertà personale dell'individuo.

La solenne dichiarazione formulata dai coloni americani riecheggia potentemente oltre oceano, trovando non a caso pieno riconoscimento nel Paese dove più che altrove è maturata la spinta al cambiamento. Sotto molti aspetti la Rivoluzione francese appare un'estensione di quella americana, i cui principi sono ampiamente accolti e sintetizzati nella fortunata formula «Liberté, egalité, fraternité».

↑ Faustine Malfatti, *La Gioconda nuda*, inizio del XIX secolo. Parigi, Museo del Louvre.

↑ Ornamento per corpetto a forma di mazzo di fiori, 1850. Londra, Victoria and Albert Museum.

↓ Benedetto Pistrucci, *Testa di Medusa*, ca 1840. New York, Metropolitan Museum of Art.

Sul terreno di un comune afflato ideale, le differenze tra le due rivoluzioni, francese e americana, appaiono tuttavia chiare. Non si tratta solo di differenze legate alle strutture organizzative dei due nuovi Stati: federalista in America, centralista in Francia. Anche il riconoscimento del principio della separazione tra Stato e Chiesa trova differente applicazione sulle due sponde dell'Atlantico. Se in Francia, in sintonia con gli ideali illuministi, esso pone fine all'ingerenza della Chiesa nella vita dello Stato limitando il raggio d'azione ecclesiastico alla sola dimensione spirituale, in America, quasi all'opposto, l'obiettivo è quello di proteggere il principio della libertà religiosa e limitare l'invadenza dello Stato in materia di religione.

Più in generale, la convinzione di avere fissato principi validi per tutta l'umanità anima le aspirazioni dei rivoluzionari francesi di un anelito assai più ampio rispetto a quello espresso pochi anni prima dai coloni americani

La fede incrollabile nella ragione, che aveva animato lo slancio rivoluzionario, entra in crisi con la crisi stessa della Rivoluzione, la sua involuzione violenta (il Terrore) e i tanti eccessi compiuti in nome degli ideali rivoluzionari.

Si assiste così, nel giro di pochi anni, a un cambiamento di clima culturale, a un ripiegamento verso ragioni più intime, individualistiche, private. Già sul finire del Sette-

↑ Jean-Valentin Morel, Vaso, prima metà del XIX secolo. Londra, Victoria and Albert Museum.

↑ Joseph Angell Junior, Zuccheriera, 1850-1851. Londra, Victoria and Albert Museum.

cento, in Germania inizia a prendere forma un movimento culturale incentrato sulla valorizzazione degli aspetti più irrazionali e impetuosi dell'animo umano. La potenza assoluta e incontenibile della natura, intesa come organismo vivente, diventa oggetto di mitizzazione e di ispirazione artistica, nonché specchio degli istinti e delle passioni che contraddistinguono ciascun individuo. È questo il terreno sul quale muove i primi passi il Romanticismo, una nuova corrente di pensiero destinata a diffondersi nell'Europa del XIX secolo e a riportare l'equilibrio nel rapporto tra ragione e sentimento.

Con il Romanticismo la lanterna del letterato e dell'artista si sposta dalla terra verso l'alto, alla ricerca di nuovi punti di riferimento, percepibili più con il cuore che con il cervello. Al processo di "scristianizzazione", perseguito con rivoluzionaria determinazione, il Romanticismo sostituisce la rivalutazione del cristianesimo e la stabilità generata da una rinnovata alleanza fra trono e altare. Il periodo della Restaurazione, seguito al crollo dell'impero napoleonico, saprà far tesoro di tali aspirazioni ideali. All'universalismo culturale del mondo greco-romano esaltato dal Neoclassicismo, il Romanticismo preferisce il particolarismo del periodo medievale in cui si rispecchia la giovinezza dell'Europa. Un'Europa fatta di popoli, ciascuno con la propria storia, le proprie tradizioni, il proprio territorio: siamo agli albori di quell'idea di Nazione che segnerà l'intero corso del XIX secolo.

Con il Romanticismo anche lo Stato recupera una dimensione assoluta. Non si tratta però del modello assolutista che ha caratterizzato l'*Ancien Régime*, ma di quello Stato etico immaginato da Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) e chiamato a svolgere una missione educativa nei confronti della società. Uno Stato inteso come momento superiore in cui lo spirito del popolo si incarna nella nazione e la morale collettiva si impone sulle passioni egoistiche dell'uomo. Nello Stato etico, al dovere di obbedienza del singolo nei confronti del principe, il principe è chiamato a rispondere interpretando e realizzando i bisogni del cittadino. È nella partecipazione attiva alla vita dello Stato etico, nell'identificare il proprio interesse con quello della totalità, che l'uomo costruisce la propria libertà.

Nell'immaginare un mondo caratterizzato da un continuo divenire, il pensiero di Hegel esercitò un forte ascendente su gran parte dei contemporanei, offrendo in particolare una preziosa base ideologica per lo sviluppo di correnti filosofico-politiche (la cosiddetta «sinistra hegeliana») che, in netta contrapposizione con l'ordine esistente, auspicavano una trasformazione, talvolta anche radicale, della società. Nella seconda metà del secolo la società europea andò in effetti incontro a un periodo di grandi trasformazioni. Mentre l'irresistibile diffusione dell'ideale nazionalista scuoteva le fondamenta dei grandi imperi e dei piccoli regni, mentre le principali potenze iniziavano a gettare lo sguardo oltre i propri confini, preparandosi alla conquista di interi continenti, dal connubio tra scienza e tecnologia prendeva origine una rivoluzione industriale in due tempi, dalla quale si sarebbero innescati profondi cambiamenti nel tessuto economico e sociale. Ancora una volta si trattava di una rivoluzione guidata dalla borghesia e destinata tanto a imprimere una potente accelerazione al progresso umano quanto a favorire, nel suo impetuoso divenire, la formazione di squilibri sociali evidenti, con lo sviluppo di un proletariato urbano e rurale soggetto a condizioni di pesante sfruttamento.

↑ Tabacchiera, 1855-1856.
Parigi, Museo del Louvre.

La denuncia delle diseguaglianze, dello sfruttamento e delle ingiustizie passa, in prima istanza, dalla letteratura e dalla filosofia: parte dalla Francia un movimento letterario – strettamente connesso ai nuovi progressi della scienza e della tecnica e al nuovo clima "razionalista" inaugurato dal Positivismo – che si prefigge di fotografare la realtà sociale nella sua cruda verità: dal romanzo naturalista di Émile Zola (1840-1902) al Verismo (più conservatore) di Giovanni Verga (1840-1922), le classi sociali vengono fotografate e scandagliate con inaudita crudezza, nel loro vivere quotidiano, fatto di dura lotta per la sopravvivenza, di fatica e di sofferenza o al contrario di piccole e grandi vanità, di egoismi e meschinità.

La ricerca di soluzioni a questi squilibri costituisce lo stimolo per la nascita di un articolato movimento di pensiero, riunito sotto il termine di «socialismo» e orientato a trasformare la società in senso egualitario. Nelle sue espressioni più estreme, in particolare nelle teorie elaborate da Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895), il socialismo indica in quella borghesia che alla fine del Settecento aveva abbattuto i privilegi dell'aristocrazia la responsabile di nuove ingiustizie e nuovi privilegi. Interpretando il divenire storico come il ripetersi di lotte di classe, il marxismo individua nel confronto tra borghesia e proletariato (e nell'inevitabile vittoria di quest'ultimo) la suprema sintesi della dialettica della storia. L'eliminazione delle classi, la socializzazione dei mezzi di produzione e la distribuzione equa della ricchezza tra i membri della società avrebbero consentito all'uomo la realizzazione del comunismo, caratterizzato dalla completa attuazione degli ideali di giustizia, eguaglianza e libertà.

A differenza dell'aristocrazia francese settecentesca, adagiata su anacronistici retaggi feudali, la borghesia europea della seconda metà dell'Ottocento è però una borghesia dinamica, produttiva, pienamente consapevole della propria forza e assai determinata a difendere la posizione egemonica conquistata nel mondo occidentale. Una borghesia protagonista del suo tempo e pronta a raccogliere la sfida lanciata dal movimento socialista. Quello che va in scena nell'ultimo scorcio del XIX secolo è solo l'inizio di un confronto destinato a tracimare, con tutto il suo peso, nel secolo successivo.

LUNGO OTTOCENTO

Le «rivoluzioni borghesi»

La storia del «lungo Ottocento» ha inizio con tre grandi rivoluzioni: la Rivoluzione americana, la Rivoluzione francese e la rivoluzione industriale. La prima, scoppiata nel 1776 nelle colonie britanniche del Nord America, porta alla nascita degli Stati Uniti. La seconda, scoppiata in Francia nel 1789, attraverso successivi passaggi pone fine all'assolutismo regio e agli equilibri sociali dell'*Ancien Régime*. Assai più complessa nei suoi sviluppi rispetto alla Rivoluzione americana, la Rivoluzione francese diede luogo a svariati esperimenti politico-sociali – la monarchia costituzionale, la repubblica democratico-radicale giacobina, la repubblica moderata borghese, il consolato, l'impero – quasi tutti in vario modo ispirati alle dottrine della sovranità popolare e dei diritti dell'uomo. Dopo anni di violenze e di «terrore», essa trovò infine il proprio equilibrio nell'impero moderato, popolare e autoritario di Napoleone, che attraverso una serie di guerre vittoriose esportò in quasi tutto il vecchio continente i principi, i modelli e alcuni fondamentali dispositivi della rivoluzione, tra cui il Codice civile. Ne risultò uno sconvolgimento politico, sociale e territoriale di enormi proporzioni che segnò una profonda frattura rispetto agli anni immediatamente precedenti al 1789. La terza rivoluzione dell'epoca – la Rivoluzione industriale – doveva accrescere in modo più lento ma esponenziale il senso e la portata di questa svolta epocale, trasformando radicalmente i modi di produrre beni e ricchezza, i rapporti sociali, la relazione tra città e campagna, le visioni del mondo, le forme materiali dell'esistenza quotidiana.

La Restaurazione

La sconfitta di Napoleone nel 1814-1815 segnò la fine della tempesta rivoluzionaria in Francia e in Europa. Le grandi potenze vincitrici tentarono allora di «restaurare» il vecchio ordine di cose. Riunite nel Congresso di Vienna (1814-1815) esse ristabilirono, con alcune importanti modifiche, gli assetti territoriali sconvolti dalle armate della Grande Francia; riportarono sul trono i sovrani «legittimi» spodestati da Napoleone; e cercarono di ridare vigore ai vecchi principi dell'equilibrio di potenza, al fine di evitare che si riaccendessero – magari in chiave rivoluzionaria – nuovi focolai di disordine europeo e internazionale. La cosiddetta Santa Alleanza, composta da Austria, Prussia e Russia, divenne il braccio armato del nuovo ordine europeo. A fare le spese di questa grandiosa – ma in ultima analisi fragile – opera di «restaurazione» furono le due grandi forze che dovevano animare gran parte della storia del lungo Ottocento: da un lato, le forze liberali, costituzionali, democratiche e più in generale progressiste che la Rivoluzione aveva «liberato» nel 1789; dall'altro, le moderne «nazionalità», anch'esse «risvegliate» dalla rivoluzione e ora proiettate a rivendicare il proprio diritto ad autodeterminarsi e a darsi un'esistenza pienamente indipendente in nuovi Stati-nazione.

La crisi dell'ordine restaurato

Il progetto messo a punto al Congresso di Vienna andò incontro a un sostanziale fallimento. I moti liberali, costituzionali, democratici e nazionali si moltiplicarono in tutto il continente e anche in America Latina, mettendo sempre più apertamente in crisi la stessa solidarietà tra le grandi potenze conservatrici. Seppure quasi sempre brutalmente repressi, i moti degli anni Venti in Spagna e in Italia, la guerra per l'indipendenza della Grecia, la rivoluzione del luglio 1830 in Francia (che fece cadere la dinastia dei Borbone) e i successivi moti in Belgio, Polonia e Italia centrale fecero scricchiolare più volte l'ordine di Vienna. Esso fu nuovamente sconvolto, e questa volta assai più profondamente, dalle rivoluzioni europee del 1848 in Francia, Austria, Ungheria, Germania, Prussia e Italia. L'unificazione italiana (1861), sotto la guida del Piemonte sabaudo e di Cavour, e soprattutto l'unificazione tedesca (1871), guidata dalla Prussia e dal genio di Bismarck, disintegrarono definitivamente gli assetti definiti al Congresso di Vienna. Nel frattempo, fece la sua comparsa – per la prima volta durante il 1848 parigino – un nuovo soggetto «rivoluzionario»: il proletariato moderno, generato dal nuovo sistema di fabbrica e vieppiù irreggimentato e organizzato da una molteplicità di associazioni e leghe sindacali e politiche in vario senso «socialiste» o addirittura «comuniste». Esse si diedero una sia pur debole struttura di coordinamento sovranazionale con la nascita nel 1864 della Prima Internazionale dei lavoratori, dominata tra mille contrasti dalle tre figure di Marx, Bakunin e Mazzini.

L'età dell'imperialismo

Gli ultimi quarant'anni del lungo Ottocento furono tumultuosi. La cosiddetta «seconda rivoluzione industriale», incentrata soprattutto sull'industria pesante, trasformò il volto di Paesi quali la Germania e gli Stati Uniti, facendone potenze economiche di primissima grandezza. Gli allargamenti progressivi del diritto di voto trasformarono i vecchi sistemi politici liberali in democrazie sempre più moderne e fondate sui partiti politici di massa. Il movimento socialista fece straordinari progressi, soprattutto in Germania, dove la SPD – la socialdemocrazia tedesca – divenne il primo partito socialista del mondo, leader della Seconda Internazionale, fondata nel 1889. Si acuirono soprattutto le tensioni tra le grandi potenze europee, in particolare tra Germania e Gran Bretagna, aggravate da una sempre più accesa e conflittuale corsa alle colonie che portò l'intero globo terrestre sotto il dominio diretto e indiretto della vecchia Europa. Furono questi gli anni dell'imperialismo e del nazionalismo aggressivo ed espansionistico. Su tale terreno dovevano maturare le violente tensioni che esplosero infine nella Prima guerra mondiale, con la quale ebbe termine il lungo Ottocento e si aprì, nel peggiore dei modi, il «secolo breve».

L'Europa all'indomani del Congresso di Vienna (1815)

REGNO DI GRAN BRETAGNA E IRLANDA
REGNO DEI PAESI BASSI
REGNO DI PRUSSIA
IMPERO RUSSO
Oceano Atlantico
REGNO DI FRANCIA
IMPERO D'AUSTRIA
REGNO DI SARDEGNA
STATO DELLA CHIESA
IMPERO OTTOMANO
REGNO DEL PORTOGALLO
REGNO DI SPAGNA
REGNO DELLE DUE SICILIE
Confini della Confederazione germanica

L'Italia risorgimentale

Venezia 1848-49
IMPERO D'AUSTRIA
Milano 1848
Torino
REGNO DI FRANCIA
Parma
Modena
Genova
Firenze
IMPERO OTTOMANO
Roma 1848-49
Napoli
REGNO DELLE DUE SICILIE
Palermo
Mar Mediterraneo

- Principali insurrezioni
- Scontri tra rivoluzionari e controrivoluzionari
- Costituzioni concesse

L'Europa alla vigilia della Prima guerra mondiale (1914)

REGNO D'INGHILTERRA
IMPERO TEDESCO
IMPERO RUSSO
REGNO DI FRANCIA
IMPERO AUSTRO-UNGARICO
ROMANIA
SERBIA
BULGARIA
REGNO D'ITALIA
Mar Mediterraneo
GRECIA

Luoghi dell'Impressionismo nella Francia del Sud

[1] Renoir
[2] Van Gogh
[3] Gauguin
[4] Cézanne
[5] Toulouse-Lautrec
[6] Signac

Lione
Annecy [4]
[4] Aix-en-Provence
Albi [5]
Avignone [6]
Montagne Sainte-Victoire [1, 4]
Cagnes [1]
Saint-Rémy [2]
[2, 3] Arles
Saintes-Maries-de-la-Mer [2]
Antibes
L'Estaque [4]
Gardanne [4]
Marsiglia [6]
Cassis [6]
Saint-Tropez [6]
Collioure [6]
Mar Mediterraneo

Cronologia

1750

1751-1772
Pubblicazione dell'*Encyclopédie*

1775

1776
Rivoluzione americana

1789
Rivoluzione francese

1800

1804
Napoleone Bonaparte imperatore dei Francesi

1814-1815
Congresso di Vienna e avvio della Restaurazione

1821
In Grecia scoppia la guerra per l'indipendenza

1825

1825
In Inghilterra, inaugurazione della prima ferrovia

1831
Giuseppe Mazzini fonda la Giovine Italia

1848
Karl Marx e Friedrich Engels, *Manifesto del partito comunista*.
Moti rivoluzionari in Europa

1850

1852
Nasce il secondo impero francese

1856
Inizia la produzione industriale di acciaio

1859
Charles Darwin, *L'origine delle specie*

1859-1861
Seconda guerra d'indipendenza e unificazione dell'Italia

1866
Guerra austro-prussiana e, in Italia, terza guerra d'indipendenza

1869
Inaugurazione del Canale di Suez

1870
Guerra franco-prussiana; in Italia, presa di Roma

1871
Unificazione della Germania

1875

1889
Fondazione della Seconda Internazionale

1900

1914
Scoppia la Prima guerra mondiale

Opere

1756
Giovan Battista Piranesi, *Le antichità romane*

ca 1785
Étienne-Louis Boullée, *Progetto per la Biblioteca Nazionale di Parigi. Visione prospettica della seconda variante*

1788
Anton von Maron, *Johann Joachim Winckelmann*

1783-1789
Giacomo Quarenghi, Accademia delle Scienze di San Pietroburgo

1806
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Napoleone I sul trono imperiale*

1814-1817
Antonio Canova, *Le tre Grazie*

ca 1819
Théodore Géricault, *La zattera della Medusa*

1830-1835
William Turner, *Tramonto*

1849
Gustave Courbet, *Gli spaccapietre*

1857
Utagawa Hiroshige, *Cento vedute celebri di Edo*

1863
Édouard Manet, *Colazione sull'erba*

ca 1875/1876
Edgar Degas, *L'assenzio*

ca 1878/1879
Paul Cézanne, *Il mare all'Estaque*

1886
Claude Monet, *Studio di figura en plein air*

1888
Vincent van Gogh, *Girasoli*

1887-1889
Gustave Alexandre Eiffel, Torre Eiffel

1898-1901
Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*

24 Dalla Rivoluzione industriale alla Rivoluzione francese

24.1 L'Illuminismo

«Abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza»

La seconda metà del Settecento e il primo ventennio dell'Ottocento sono periodi di grandi cambiamenti in vari campi della cultura e del sapere. La rielaborazione di alcune delle scoperte di Galileo Galilei (1564-1642) e di Isaac Newton (1642-1727), nonché la diffusione del pensiero scientifico anche fra i "non addetti ai lavori" avevano prodotto in molti la convinzione che la scienza avrebbe finalmente potuto recare la felicità agli uomini. Tale idea era anche rafforzata dalla realizzazione di nuove macchine che aumentavano a ritmo vertiginoso la produzione ed erano in grado di alleviare il lavoro degli operai. Le macchine contribuirono in maniera fondamentale alla creazione delle grandi industrie europee e modificarono del tutto non solo i ritmi e l'organizzazione del lavoro, ma anche il modo stesso di vivere di una massa enorme di nuovi operai. Questo fenomeno, che prese il nome di *Rivoluzione industriale*, portò in breve alla scomparsa di numerose botteghe artigiane, all'abbandono delle campagne e al conseguente, disordinato sovraffollamento delle città (*urbanesimo*), in particolare di quelle industriali.

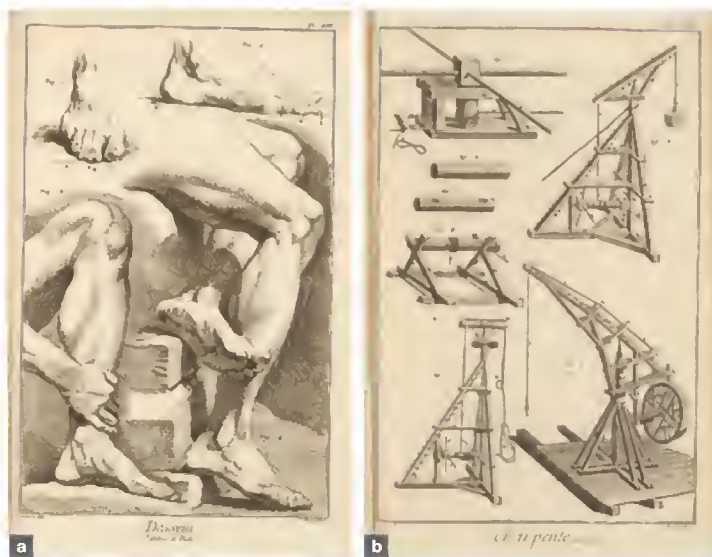
Coloro che riuscirono a creare grandi industrie possedevano non solo i mezzi di produzione (cioè i macchinari), ma anche il capitale (cioè il denaro per procurarseli e mantenerli). Chi, invece, prestava il proprio lavoro (l'operaio) era ricco solo della prole (cioè dei figli da mandare a loro volta a lavorare) e veniva pertanto definito *proletario*.

Soprattutto in Inghilterra, dove la Rivoluzione industriale aveva preceduto di circa un cinquantennio quella dell'Europa continentale, i proletari conducevano una vita molto disagevole e le loro abitazioni erano estremamente povere e malsane. Tale situazione fu alla base della nascita, tra il 1815 e il 1848, sia del *socialismo utopistico* sia di quello detto *scientifico*. Contrariamente a quanto era avvenuto nei secoli precedenti, non fu la nobiltà ad approfittare della nuova situazione economica, bensì la borghesia.

24.1 ↑ Louis-Michel Van Loo, *Ritratto di Denis Diderot*, 1767. Olio su tela, 81×65 cm. Parigi, Museo del Louvre.

Socialismo utopistico e scientifico Il primo, così chiamato per l'irrealizzabilità delle proposte tese all'emancipazione di tutta l'umanità; il secondo per l'analisi scientifica dei rapporti economici su cui basava la previsione di una rivoluzione che avrebbe dovuto portare a una società senza privilegi né classi.

Contemporaneamente allo svilupparsi dei processi di industrializzazione si fecero spazio nuove idee ottimistiche, maturate assieme alla convinzione di una sicura felicità per l'uomo che, non più soggetto alla durezza del lavoro fisico, avrebbe dovuto essere aiutato dai continui progressi della scienza. L'ottimismo veniva dalla fede nelle capacità intellettive degli uomini i quali, con la sola ragione, sarebbero stati in grado di liberarsi dalle

Visita le sale sull'arte del Neoclassicismo nel Museo Digitale

vecchie idee, dai pregiudizi e dalla superstizione. Le tenebre in cui l'uomo si dibatteva, quindi, sarebbero state rischiarate dalla *luce della ragione*. Da ciò il termine *Illuminismo*, che indica l'atmosfera culturale del XVIII secolo, detto per questo anche «secolo dei lumi». Nulla più delle parole del filosofo tedesco Immanuel Kant (Königsberg, 1724-1804) condensa il carattere della nuova cultura › Ant. 201. Così infatti egli scriveva nel 1784 in un saggio dal titolo *Risposta alla domanda: che cos'è l'Illuminismo?*:

> «L'Illuminismo è l'uscita dell'uomo dallo stato di minorità che egli deve imputare a se stesso. Minorità è l'incapacità di valersi del proprio intelletto senza la guida di un altro. Imputabile a se stessi è questa minorità se la causa di essa non dipende da difetto di intelligenza, ma dalla mancanza di decisione e del coraggio di servirsi del proprio intelletto senza esser guidati da un altro. *Sapere aude*[1]! Abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza. È questo il motto dell'Illuminismo».

Fiducia nel progresso, uguaglianza di tutti gli uomini, tolleranza politica e religiosa, internazionalismo della cultura: queste furono le idee dell'Illuminismo, diffuse soprattutto dalla monumentale *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (*Enciclopedia o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*) Fig. 24.3, diretta dal filosofo Denis Diderot (Langres, 1713-Parigi, 1784) Fig. 24.1 e dal matematico Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert (Parigi, 1717-1783) Fig. 24.2. Il primo dei ventotto volumi che la componevano apparve a Parigi nel 1751, mentre l'ultimo vide la luce nel 1772.

L'Illuminismo non poteva non influenzare anche la vita sociale e politica. Si deve a esso, infatti, quel diffuso clima di desiderio di libertà e di eliminazione dei soprusi per la costruzione di un mondo migliore che condusse al cosiddetto *dispotismo illuminato*: i sovrani andarono sì incontro alle esigenze dei sudditi, ma senza rinunciare al proprio potere assoluto. Se questo era quanto accadeva in Europa, in Francia, dove l'*Encyclopédie* era stata proibita già dal 1752 come contraria al re e alla religione, i sovrani si rifiutarono di tener conto delle nuove idee. Fu questa, tra le altre, una delle ragioni che portarono all'avvenimento più significativo del secolo: la Rivoluzione del 1789.

24.2 ↖
Maurice Quentin Delatour, *Ritratto di Jean Le Rond d'Alembert*, 1753. Pastello su carta blu, 55×45 cm. Parigi, Museo del Louvre.

24.3 ↑↗
Tavole dell'*Encyclopédie*, 1751-1772.
a. *Gambe e piedi*. Dalla voce «Disegno», tav. XIII.
b. *Macchine*. Dalla voce «Carpenteria», tav. XLVII.

Disegni e stampe

■ **Pastello** Dal greco *pàste*, impasto per la panificazione. Pasta colorata, di consistenza morbida o semidura, ottenuta mescolando ai pigmenti polverizzati vari agglutinanti, solitamente a base di olio di lino (*pastelli a olio*) o di cera d'api (*pastelli a cera*).

■ **Enciclopedia** Dal greco *enkýklios paidèia*, istruzione circolare. L'insieme delle dottrine che consentono un'educazione completa.

■ 1. *Sàpere àude*: in latino «abbi il coraggio di conoscere».

24.1.1

Étienne-Louis Boullée (1728-1799)

«Architettura delle ombre» e «architettura parlante», tra geometria, fantasia e utopia

Spetta all'architetto francese *Étienne-Louis Boullée* aver tentato, per primo, una rottura radicale e definitiva con il passato barocco e rococò attraverso i suoi progetti compresi tra gli anni Settanta e Novanta del Settecento.

Boullée nacque a Parigi il 12 febbraio 1728. Docente all'École Centrale du Panthéon, membro prima (dal 1762) dell'Accademia Reale d'Architettura e poi (nel 1795) dell'Institut de France (che aveva sostituito l'Accademia), si spense il 4 febbraio 1799.

Nel suo trattato *Architecture. Essai sur l'Art* (*Architettura. Saggio sull'arte*), pubblicato per la prima volta a Londra nel 1953 e il cui manoscritto si conserva alla Bibliothèque Nationale di Parigi, così ebbe a scrivere di se stesso:

> «La vera felicità consiste nell'amore dei propri doveri [...]. Quest'opera è stata iniziata e portata a termine senza altro fine che quello di soddisfare al bisogno di lavoro che ho contratto per tutta la vita [...]. Dominato da un amore eccessivo per la mia arte, mi ci sono dedicato totalmente».

Non furono molti coloro che riuscirono a comprendere la grandezza delle novità di Boullée, capace di voltare le spalle a un'attività (progetti di edifici e di interni) tradizionale e remunerativa – alla quale aveva dedicato non poca parte della propria carriera professionale, lavorando per committenti pubblici e privati Fig. 24.4 – per dedicarsi a un'architettura essenziale. *Charles-François Viel* (1745-1819), per esempio, un architetto suo contemporaneo affermava che i progetti di Boullée altro non erano che il parto di una mente confusa.

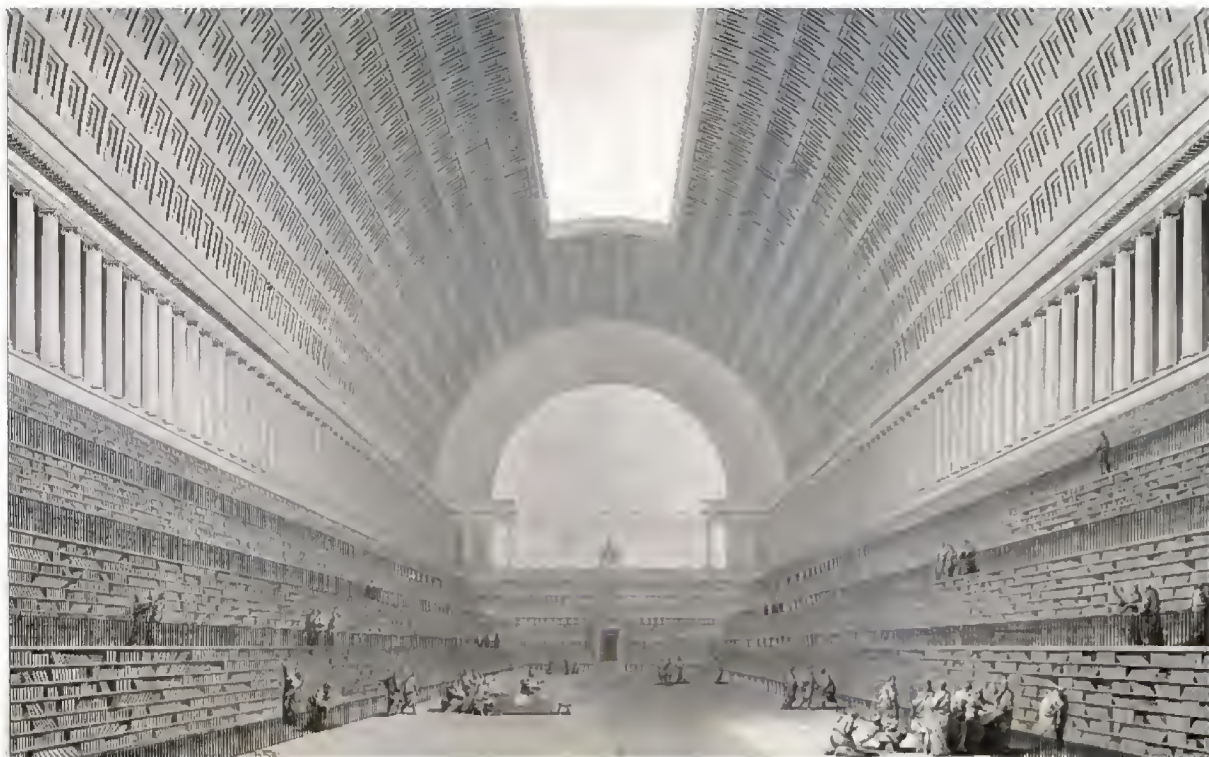
Étienne Boullée affida il suo fare architettura essenzialmente alle forme geometriche semplici, esaltando in ogni occasione la perfezione della sfera. Se egli si riferisce a soggetti classici o della storia architettonica dell'Egitto e del Vicino Oriente o anche di un Medioevo fantastico Fig. 24.5, quali, ad esempio, una porta di città, un arco di trionfo, il frontone di un tempio, una colonna coclide, non è mai per imitare, ma solo per prendere in prestito una forma nota al fine di poterla snaturare, ricreare, interpretare, rivitalizzare e piegare ad altri e nuovi usi.

Boullée ritiene che l'architettura sia una corretta e geniale articolazione delle masse, cioè una distribuzione di puri volumi nello spazio, legati da un insieme di precisi rapporti. Egli è persuaso che si deb-

24.4 ↑ Georges Jacob su disegno di Étienne-Louis Boullée, Canapé del Salone turco per l'appartamento del conte d'Artois, 1777. Legno di noce intagliato e dorato, 92×180×94 cm. Parigi, Museo del Louvre.

M Oggetti d'arte

24.5 ↓↘ Étienne-Louis Boullée, *Progetti*. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

a. *Progetto di porta trionfale, alzato prospettico*, 1790/1792. Penna e acquerello, 46×65 cm.
b. *Progetto di monumento tronco-conico*. Penna e acquerello, 62×40 cm.
c. *Monumento funerario caratterizzante il genere dell'architettura delle ombre, alzato ortogonale*, 1782/1785. Penna e acquerello, 36×111 cm.
d. *Cenotàfio del genere egizio, alzato prospettico*, 1782/1785. Penna e acquerello, 45×111 cm.

24.6 ↑
Étienne-Louis Boullée, *Progetto della Sala di lettura per l'ampliamento della Biblioteca Nazionale di Parigi. Visione prospettica della seconda variante*, ca 1785. Inchiostro e acquerello, 62×97,7 cm. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.
Disegni e stampe

24.7 →
Étienne-Louis Boullée, *Progetto di biblioteca reale. Sezione longitudinale della prima variante*, 1785. Penna e acquerello, 39×138 cm. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Ha 56, pl. 34.
Disegni e stampe

ba evitare l'insistenza decorativa, tanto da privarne completamente i suoi edifici, per i quali l'unico cercato e desiderato motivo ornamentale sono le forti e profonde ombre generate dai contrasti delle forme architettoniche › Ant. 203. A questo proposito, infatti, egli afferma di essere l'inventore dell'architettura «delle ombre e delle tenebre».

Boullée studia l'effetto prodotto negli osservatori dalle qualità specifiche dei solidi geometrici ed è convinto che ogni edificio, o insieme di masse, debba mostrare il proprio carattere, debba essere cioè *espressivo*: un'architettura «parlante» › Ant. 202.

Le forme geometriche semplici sono di per se stesse solenni. Tale effetto è esaltato da Boullée per mezzo della grandiosità delle dimensioni delle sue architetture, talmente fuori scala rispetto agli edifici che allora si costruivano e che in ogni tempo erano stati pensati e realizzati – eccezion fatta, forse, solo per le piramidi egizie – e rispetto a ogni possibile inserimento in una qualsivoglia città, da essere utopiche, cioè puri sogni irrealizzabili.

■ **Cenotafio** Dal greco *kenòs*, vuoto, e *tàphos*, tomba. Si tratta di una «tomba vuota» in onore di un defunto illustre, senza che questi vi sia effettivamente sepolto.

■ **Utopico** Riconducibile a un'*utopia*, dal greco *ou*, non, e *tòpos*, luogo, cioè «luogo che non esiste». Termine coniato dal filosofo inglese Thomas More nel 1516 con la pubblicazione del suo libro *Utopia*, dove si parla di un paese ideale. «Utopia» si adopera per indicare un ideale, un sogno, un'aspirazione, un qualcosa che non può avere una pratica attuazione.

In tale contesto si inseriscono i più noti e affascinanti progetti dell'architetto francese: la nuova *Sala per l'ampliamento della Biblioteca Nazionale*, il *Museo* destinato a contenere le statue degli uomini famosi e il *Cenotafio di Newton*.

La Sala di lettura della Biblioteca Nazionale Il disegno di Boullée per la *Sala di lettura della Biblioteca Nazionale* di Parigi, riferito alla seconda variante Fig. 24.6 (un primo incarico gli era stato affidato attorno al 1780 Fig. 24.7), ripropone la maestosa visione raffaellesca della *Scuola d'Atene* – come lo stesso architetto riconosce –, affresco assai noto anche grazie alla diffusione delle numerose stampe che la riproducevano.

Una grande volta a botte cassettonata recante alla sommità un lucernario quadrangolare copre

24.8 ↑
Henri Labrouste, Sala di lettura della Biblioteca Sainte-Geneviève, 1838-1850. Parigi.

24.9 ↓
Henri Labrouste, Sala di lettura della Biblioteca Nazionale di Francia, 1860-1866. Parigi.

un vasto ambiente rettangolare (dalle dimensioni di 300×90 piedi, pari a circa 98×29 metri), poggiante su un colonnato ionico trabeato che la separa dai quattro gradoni, dove sono conservati i libri. Altri libri sono scenograficamente collocati dietro al colonnato.

Nella veduta prospettica i lettori-studiosi indossano toghe romane, per rendere ancor più solenne e austero l'ambiente, nella cui configurazione Boullée suggerisce quella di un antico anfiteatro.

Più che l'immagine della funzionalità di una grande biblioteca, la visione di Boullée è un omaggio all'universalità della cultura e all'erudizione, e lì dove l'architettura dipinta di Raffaello era animata dai sapienti dell'Antichità, nella sala tappezzata di libri della biblioteca parigina sono le opere dei sapienti di tutti i tempi ad abitare. I libri, addirittura, sembrano far parte dell'architettura, sono le pietre stesse su cui poggia l'intero, imponente edificio, la cui razionale organizzazione e le cui dimensioni eccezionali sono ancora riecheggiate dalle sale di lettura della *Biblioteca Sainte-Geneviève* **Fig. 24.8** e della *Biblioteca Nazionale di Francia* **Fig. 24.9**, realizzate a Parigi da *Henri Labrouste* (1801-1875) rispettivamente nel 1838-1850 e nel 1860-1866.

Il Museo Il *Museo* è una ciclopica costruzione a pianta quadrata preceduta da quattro esedre colonnate e da un porticato d'ingresso **Fig. 24.10**. Quattro alte colonne coclidi situate lungo gli assi diagonali lo affiancano. Altrettante ampie gradinate coperte da volte a botte immettono in un immenso spazio coperto da una cupola emisferica il cui oculo sommitale, a imitazione di quello del Pantheon, consente alla luce di entrare **Fig. 24.11**. Il cono luminoso che ne consegue, che si sposta al variare della posizione del sole durante l'arco del giorno, diffonde chiarore, come in un titanico palcoscenico, sull'ampio doppio colonnato circolare, situato al centro del grande invaso cupolato, con le statue degli uomini illustri **Fig. 24.12**.

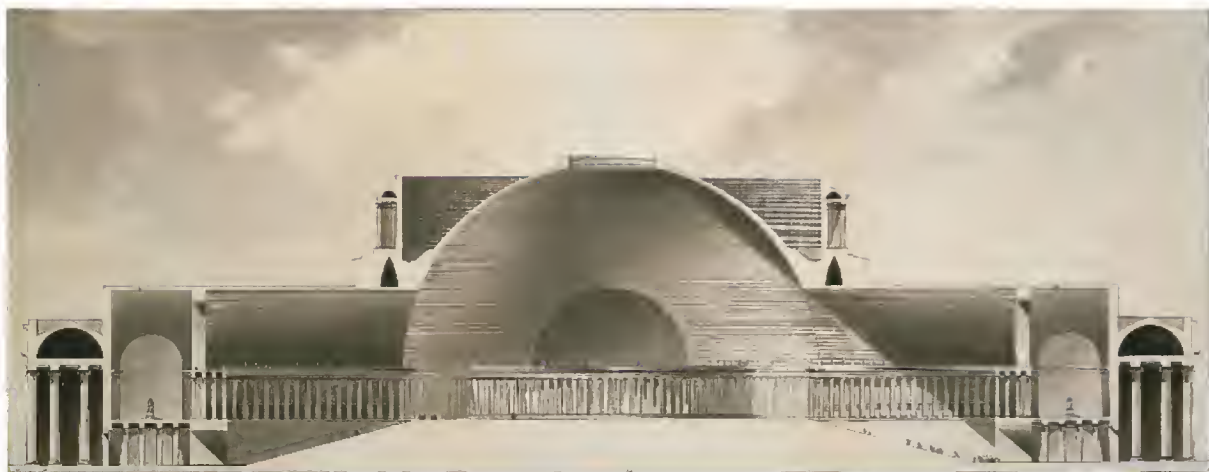
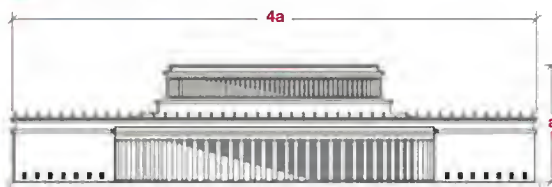
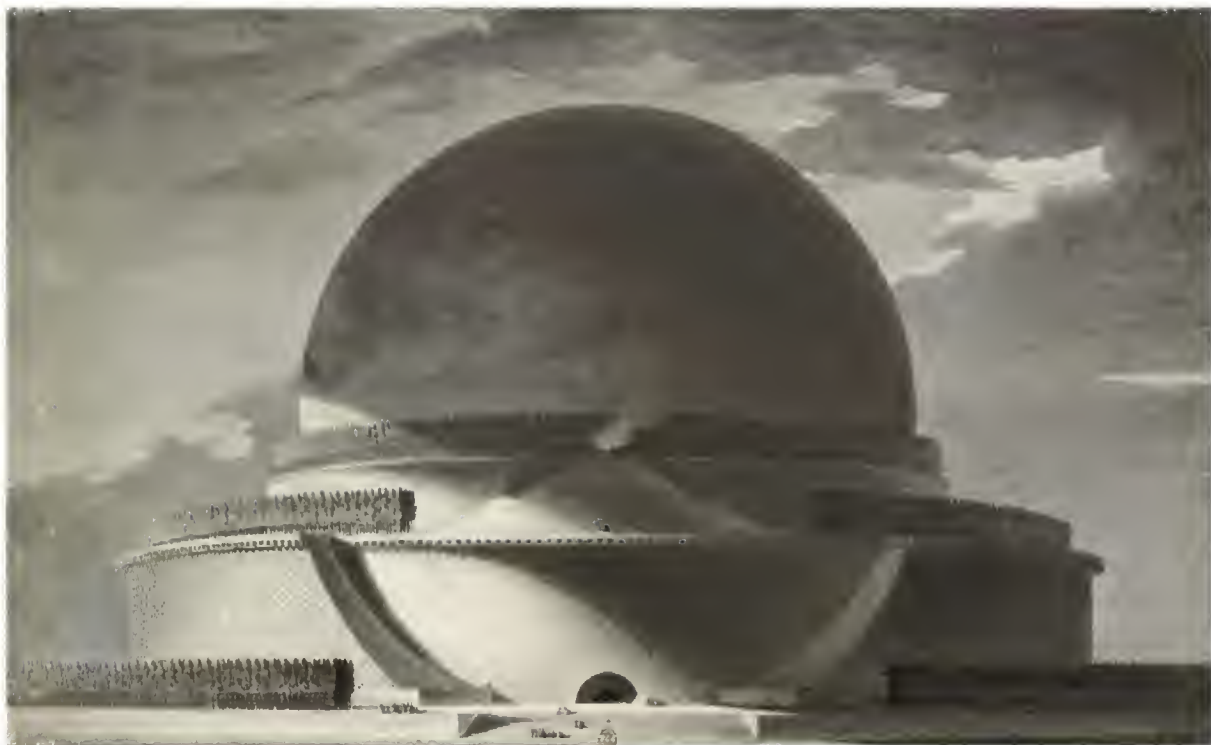
All'esterno la cupola è interamente nascosta alla vista dalle alte pareti del perimetro quadrato e da un anello colonnato di rinfianco che sembra un tamburo in attesa di essere esso stesso sormontato da un'ulteriore cupola. Il rapporto di 4:1 lega la larghezza della struttura a pianta quadrata e l'altezza complessiva dell'edificio calcolata al livello del coronamento colonnato **Fig. 24.13**.

Il Cenotafio di Newton Il *Cenotafio di Newton* **Fig. 24.14** è costituito da un'immensa sfera cava sorretta da un terrazzamento che ha la funzione di assorbire le spinte eventuali della metà superiore e di sostenere nel contempo l'emisfero inferiore. Come in un mausoleo imperiale romano (quello circolare di Augu-

24.10 ←
Étienne-Louis Boullée, *Progetto di Museo. Pianta*, ca 1783. Inchiostro e acquerello, 110,3×110,3 cm. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.
Disegni e stampe

24.11 ↑
Étienne-Louis Boullée, *Interno del Museo, da una gradinata verso il colonnato sottostante la cupola. Visione prospettica*, ca 1783. Inchiostro e acquerello, 46,3×84 cm. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.
Disegni e stampe

24.12 ↓
Étienne-Louis Boullée, *Progetto di Museo. Sezione trasversale*, ca 1783. Inchiostro e acquerello, 37×94,5 cm. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.
Disegni e stampe

24.13 ↓
Schematizzazione dei rapporti proporzionali tra larghezza e altezza nel *Progetto di Museo*.

24.14 ↑
Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio di Newton. Esterno di notte*, 1784. Inchiostro e acquerello, 40,2×65,3cm. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.
Disegni e stampe

24.15 ↑↘
Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio di Newton. Sezione con effetto notturno*, 1784. Inchiostro e acquerello, 39,8×64,7 cm. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. Intero e particolare.
Disegni e stampe

24.16 ↗
Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio di Newton. Sezione con effetto diurno*, 1784. Inchiostro e acquerello, 39,8×65 cm. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.
Disegni e stampe

sto, ad esempio, secondo la descrizione del geografo Strabone), l'immane e insolito edificio è circondato da tre anelli concentrici di cipressi allineati.

L'interno, occupato dal solo sarcofago commemorativo, avrebbe offerto grandiose visioni: un cielo stellato durante il giorno **Fig. 24.15** (per l'esistenza di aperture sulla calotta che avrebbero filtrato i raggi del sole che, nel suo moto apparente dall'alba al tramonto e in base al periodo dell'anno, avrebbe acceso o spento le varie costellazioni, come se queste stesse sorgessero o tramontassero); un effetto diurno, invece, durante la notte **Fig. 24.16**, quando il sarcofago, collocato sulla sommità di un basamento tronco-piramidale, sarebbe stato illuminato dalla luce emanata da un grandissimo globo a forma di sfera armillare sospeso nel centro della ciclopica cavità. In questo modo all'interno del cenotafio veniva ricreata una copia – o modello – dell'universo le cui leggi erano state rivelate agli uomini proprio da Newton, attraverso la teoria della gravitazione universale.

24.1.2

Giovan Battista Piranesi (1720-1778)

«Tornerò io a perseguire que' miserabili avanzi dell'antica Grecia?»

Nel bel mezzo del Neoclassicismo › par. 24.2, quando la tesi prevalente fra i più era che la purezza dell'arte fosse stata raggiunta solo dagli antichi Greci e che i Romani l'avessero corrotta, un veneto trapiantato a Roma dall'età di vent'anni manifestava idee completamente diverse.

Giovan Battista Piranési (Moiàno di Mestre, 4 ottobre 1720-Roma, 9 novembre 1778) era infatti dell'opinione che i Romani non dovessero nulla ai Greci, ai quali anzi erano superiori. Infatti, nella sua opera teorica più significativa, *Della magnificenza ed architettura de' Romani* (1761), cercò di dimostrare che l'architettura romana dipendeva solo da quella etrusca e aveva, pertanto, origini esclusivamente italiche.

Educato a Venezia nel solco della tradizione architettonica lagunare, della scenografia e dell'amore per la lingua e la storia di Roma (alle quali ultime l'aveva introdotto il colto fratello Angelo, frate domenicano), Piranesi aveva raggiunto la Città Eterna nel 1740 e già nel 1743 aveva pubblicato la *Prima parte di architetture e prospettive* – un insieme di incisioni di fantasia – subito imponendosi come disegnatore e incisore di grandissime capacità tecniche.

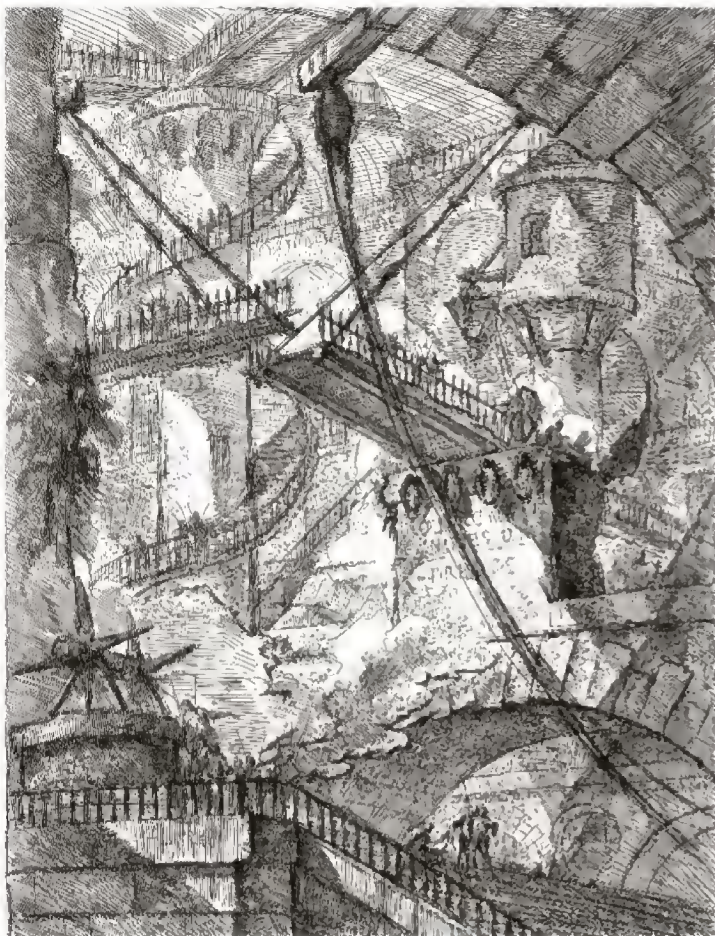
24.17 ↑↗↓
Giovan Battista Piranesi, *Arco di trionfo*, ca 1745/1750. Penna e inchiostro bruno, acquerello su traccia di matita rossa su carta, 14,7×21,1 cm. Londra, British Museum. Intero e particolari.

M Disegni e stampe

■ **Sfera armillàre** Antico strumento astronomico composto di anelli (*armille*, dal latino *armilla*, bracciale o cerchio di ferro), ognuno dei quali rappresenta una delle sfere celesti secondo l'antica concezione tolemaica che vedeva la Terra al centro dell'universo e i pianeti, il Sole e le stelle inglobati in sfere trasparenti e ruotanti attorno alla Terra.

■ **Corrotta** Secondo le teorie neoclassiche, infatti, i Romani si erano allontanati dalla retta via commettendo molti errori nell'applicare le regole classiche dell'arte greca.

Il disegno Un disegno del 1745/1750 circa, con un *Arco di trionfo* Fig. 24.17 delineato a penna e inchiostro bruno, su traccia di matita rossa, rivela l'esuberanza creativa e la padronanza dello strumento grafico da parte di Piranesi. La visione, un capriccio architettonico, si serve delle numerose linee sottili della penna, arricchite dall'acquerello, ora leggero, ora più denso, per definire un grande spazio superbamente scenografico. Un fondale architettonico, vagamente all'antica, costituisce il piano più arretrato contro il quale si staglia un arco di trionfo quadrifronte, carico di colonne, paraste, rilievi, statue, bandiere che ne costituiscono la complessa ed esuberante ornamentazione. All'arco si perviene attraverso una possente scalinata che si allarga verso il basso, dove è affiancata da due gruppi scultorei (raffiguranti dei prigioni accovacciati che sostengono delle sfere) fortemente rilevati dallo scurirsi del tono e dalla maggiore quantità dell'inchiostro depositato sulla carta. Della stessa qualità chiaroscurale gode anche la porzione di tempio periptero posta a destra che, insieme ai due gruppi scultorei, definisce con concretezza il primo piano.

La stessa eloquenza, nutrita però da un gusto ar-

24.18 ←
Giovan Battista Piranesi, *Carcere VII*, 1749-1750. Acquaforte, 55×41 cm.

Disegni e stampe

chitettonico quasi stupefacente e con le radici profondamente affondate nello spettacolare del tardo Barocco, si rivela nelle serie delle *Carceri*, pubblicate nel 1749-1750, nel 1751 e nel 1761 circa (in quest'ultimo caso con ampie revisioni e il rafforzamento dei contrasti chiaroscurali). In queste straordinarie invenzioni Piranesi mette in scena un elevato numero di interni architettonici di fantasia. In essi, come ad esempio in *Carcere VII* Fig. 24.18, l'osservatore si perde rincorrendone i numerosi elementi (una scala elicoidale, ponti con oculi che ne forano il timpano, un ponte levatoio, passerelle, uno scalone monumentale, argani, funi sospese, grossi anelli di ferro, torrette, beccatelli, arcate, grate, figurette, nuvole di fumo) incapace, però, di formarsi un'idea credibile dell'architettura rappresentata.

L'Antichità rivisitata L'amore appassionato per le vicende artistiche romane e la presenza continua nell'Urbe quando il gusto per l'archeologia e l'Antico cresceva d'importanza, fecero dell'architetto-disegnatore veneto uno dei più profondi conoscitori delle vestigia classiche e della topografia romana. Non solo: la sua bottega produceva stampe e disegni di oggetti all'antica Fig. 24.19, che poi venivano realizzati Fig. 24.20 e, al pari di tanti reperti (che la bottega di Piranesi commercializzava), venivano acquistati soprattutto da facoltosi viaggiatori stranieri, quali ricordi del *Grand Tour* › par. 24.2.

Così come Boullée rendeva la solennità delle forme semplici per mezzo di scenari grandiosi in cui l'uomo spariva, allo stesso modo Piranesi, attonito di fronte all'imponenza delle rovine di Roma, dava vita a un'archeologia visionaria (l'unica che potesse rievocare quel che non poteva più tornare) applicando l'identico tipo di rappresentazione grafica, una prospettiva ingegnosamente dilatata.

In tal modo egli perviene a immagini improbabili e falsate nel documentare le meraviglie della tecnica costruttiva romana, come si verifica nell'incisione rappresentante le *Fondamenta del Mausoleo di Adriano* Fig. 24.21. Qui gli uomini piccolissimi (si

24.19 ←
Giovan Battista Piranesi, *Vaso all'antica*, 1768/1778. Incisione. Londra, British Library. Particolare.

Disegni e stampe

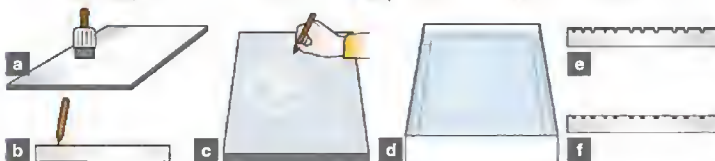
24.20 ←
Giovan Battista Piranesi (disegno), *Vaso con coperchio*, ca 1770. Marmo, 45,72×27,94 cm. Londra, Victoria and Albert Museum, The Wolfson Gallery.

Oggetti d'arte

■ **Acquaforte** Tecnica di incisione che rientra nella categoria dell'*incisione diretta*. La lastra metallica, ricoperta da uno strato di vernice **a**, viene incisa per mezzo di una sottile punta d'acciaio (*stilo*) **b, c** facendo riemergere la sottostante matrice metallica, e poi immersa nell'acido nitrico **d** (anticamente detto *acquaforte*) che la intacca dove la punta ha asportato la vernice **e**. Prima di procedere alla stampa si rimuove la vernice e si inchiostra la lastra in modo da riempire tutti i solchi creati dall'acido **f** e lasciare libera dall'inchiostro la superficie protetta dalla vernice.

Disegni e stampe

Animazione

■ **Mausoleo di Adriano** Si tratta di Castel Sant'Angelo a Roma. Il mausoleo, costruito per l'imperatore Adriano, conservò le ceneri degli imperatori romani fino a Settimio Severo. Aveva un basamento quadrato sormontato da un corpo cilindrico. Nel X secolo divenne abitazione e fu restaurato e fortificato nel Rinascimento. Durante il pontificato di Benedetto XIV (1740-1758) venne coronato con l'angelo che rinfodera la spada, ricordo di un'apparizione del 590 annunciante la fine di una pestilenza. Divenne prigione in età napoleonica, quando i Francesi occuparono Roma.

vedano quelli in alto a destra su un blocco roccioso in bilico e quelli al centro, in basso, su un ampio ripiano) forniscono immediatamente i riferimenti metrici per i titanici blocchi di pietra. Allo stesso tempo il particolare scorcio prescelto lascia immaginare che proprio per le sue dimensioni colossali l'edificio sia tale da non poter essere in alcun modo rappresentato entro i limiti del foglio.

Piranesi ha fiducia nella creatività e nella libertà artistica individuale. Perciò non si allontana del tutto dal Barocco e dal Rococò, di cui è, peraltro, un interprete sottile, né riesce ad accettare i principi del Neoclassicismo. A suo modo di vedere, infatti, il sottostare alle regole e ai codici classici avrebbe trasformato l'architettura da arte a semplice edilizia, riducendola a una piatta ripetitività di schemi e ornamenti.

D'altra parte per Piranesi non esistono regole poiché, egli osserva, la fantasia e la creatività hanno modificato l'architettura e gli ornamenti con continuità nel corso dei secoli, tanto che neppure negli edifici classici è dato di riscontrare il rispetto delle regole: ciò che ha valore normativo per un edificio non necessariamente ne ha per un altro.

In tal modo Giovan Battista è portato ad accogliere tutte le manifestazioni dell'arte dell'Antichità e a fonderle assieme in modo eclettico, specialmente nelle decorazioni, come appare, per esempio, dal disegno, ora al British Museum, raffigurante una *Facciata fantastica di un edificio antico* Fig. 24.22. Il foglio, preparatorio per un'incisione aggiuntiva (non pubblicata) del *Parere su l'architettura*, opera data alle stampe nel 1765, propone un assemblaggio di soggetti eterogenei, in parte ripresi dalla medievale *Casa dei Crescenzi* a Roma Fig. 24.23. Motivi ornamentali ed elementi costruttivi egizi, greci, etruschi e romani, per la maggior parte d'invenzione, alcuni ispirati, invece, a reperti antichi (per esempio le sfingi, derivate da capitelli conservati a Villa Borghese e nella collezione di Robert Adam › par. 24.2.7, impiegate da Piranesi anche nella facciata di Santa Maria del Priorato di Malta › Fig. 24.27), si combinano e si addensano così in un'architettura fantasiosa quanto bizzarra. Altre volte sono gli elementi decorativi (desunti da sculture, architetture, pitture, oggetti...) tipici di una

24.21 ↖
Giovan Battista Piranesi, *Fondamenta del Mausoleo di Adriano*. Acquaforte. Da *Le antichità romane*, IV, 1756.
Disegni e stampe

24.22 ↗
Giovan Battista Piranesi, *Facciata fantastica*, ca 1765/1769. Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, gessetto bianco e matita nera, 66,6×47,3 cm. Londra, British Museum.
Disegni e stampe

24.23 ↓
Roma, Casa dei Crescenzi, 1040-1065. Particolare della facciata.

24.24 ←
Giovan Battista Piranesi, *Camino in stile egizio*, ca 1769. Incisione, 40×54,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, The Elisa Whittelsey Collection.

Disegni e stampe

determinata civiltà artistica a diventare parti di un manufatto (anche tecnologico) anacronistico, ma dal sicuro fascino **Fig. 24.24**.

Abside di San Giovanni in Laterano Nel 1763 Piranesi – che sempre si definì architetto piuttosto che incisore – viene incaricato dal papa veneziano Clemente XIII Rezzònico (1758-1769) di modificare la zona absidale della basilica paleocristiana di San Giovanni in Laterano, edificio già trasformato da Francesco Borromini tra il 1646 e il 1649.

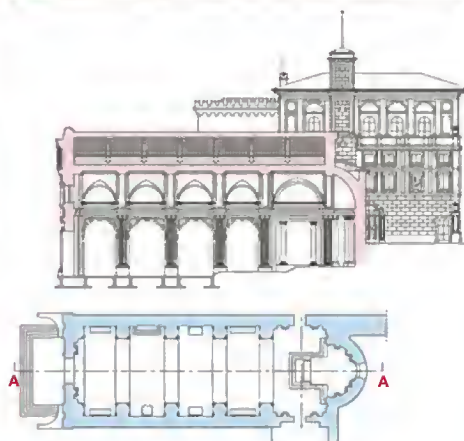
Il progetto, che non ebbe seguito e che venne abbandonato nel 1767, forse perché troppo legato al gusto barocco, è noto attraverso disegni che illustrano diverse proposte. Quella mostrata **Figg. 24.25 e 24.26** prevede un'esedra – al di là dell'arco trionfale – composta da un doppio colonnato ulteriormente accresciuto da sei colonne nella porzione retrostante all'altare. Tale esedra, staccata dalla parete di fondo dell'abside, dà luogo a un ambulacro.

24.25 ↑
Giovan Battista Piranesi, *Progetto per l'abside di San Giovanni in Laterano. Sezione dell'abside, del transetto e di parte della navata. Tavola Ottava*, 1764-1767. Penna e inchiostro grigio e bruno su tracce di matita, acquerello grigio, 58,7×89,9 cm. New York, Columbia University, Avery Architectural and Fine Arts Library, The Arthur M. Sackler Collection.

24.26 ↗
Giovan Battista Piranesi, *Progetto per l'abside di San Giovanni in Laterano. Prospetto (dal transetto) e pianta. Tavola Settima*, 1764-1767. Penna e inchiostro grigio e bruno, acquerello grigio, 88,7×56,6 cm. New York, Columbia University, Avery Architectural and Fine Arts Library, The Arthur M. Sackler Collection.

Il gusto scenografico barocco avrebbe completato l'opera con una doppia fonte luminosa: una prima dovuta alle finestre dell'abside, una seconda, non visibile dalle navate, costituita da tre oculi (uno solo dei quali è visibile nella sezione) posizionati nella porzione di muro che fronteggia il catino absidale e che supera in altezza le navate e il transetto. La soluzione dello schermo traforato composto da colonne e situato fra il presbiterio e il coro si ricollega alle invenzioni cinquecentesche di Palladio per le basiliche veneziane di San Giorgio Maggiore e del Redentore nonché alla seicentesca Santa Maria della Salute di Longhena.

Un'ispirazione lagunare, dunque, un omaggio al papa regnante, al nipote di lui, cardinale Giambattista Rezzonico – protettore di Piranesi – e alla città che aveva visto l'artista muovere i primi passi nell'arte dell'incisione e dell'architettura. Ma si tratta anche di una soluzione che si armonizza con l'intervento borrominiano e che, anzi, lo interpre-

ta e lo conclude con quella fantasia decorativa tipica dell'architetto ticinese. D'altra parte proprio nel *Parere su l'architettura*, scritto mentre era impegnato nello studio per la sistemazione dell'abside di San Giovanni in Laterano, Piranesi loda l'inesauribile fantasia creatrice di Borromini (assieme a quella di Bernini) contro le opinioni di coloro che ritenevano che gli edifici dovessero essere costruiti secondo le regole dettate da Vitruvio.

Santa Maria del Priorato Mentre ancora si occupava della basilica lateranense, nel 1764 il cardinale Giambattista Rezzonico, Gran Priore dei Cavalieri di Malta, incaricò Piranesi di restaurare la chiesa dell'Ordine sull'Aventìno, *Santa Maria del Priorato* Figg. 24.27-24.33.

L'architetto, che assieme alla chiesa si interessò alla creazione di una piazzetta a essa antistante Fig. 24.28, curò la progettazione fin nei minimi dettagli, come appare, per esempio, dal disegno

24.27 ↑
Giovan Battista Piranesi, Chiesa di Santa Maria del Priorato, dal 1764. Roma. Veduta della facciata.

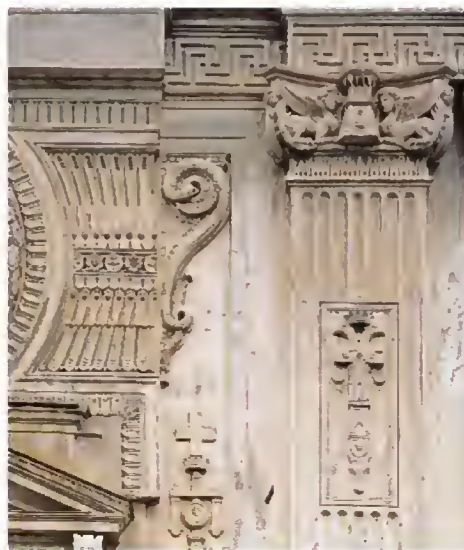
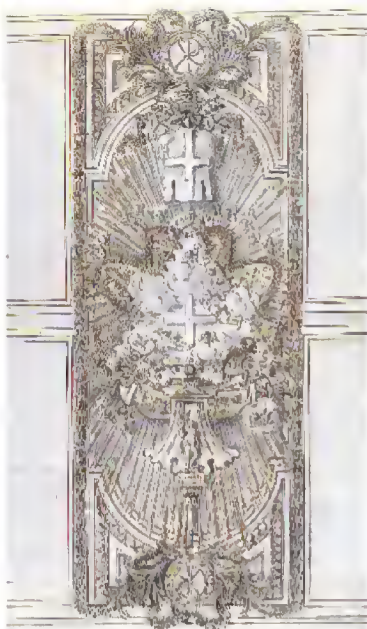
24.28 ↗
Giovan Battista Piranesi, Recinto della piazza dei Cavalieri di Malta. Roma. Particolare.

24.29 ↗
Sezione longitudinale AA e pianta della Chiesa di Santa Maria del Priorato.

24.30 →
Chiesa di Santa Maria del Priorato. Particolare delle paraste della facciata.

Aventino Dal latino *Aventinus*, uno dei sette colli di Roma dove, fra il V e il III secolo a.C., ebbe luogo più volte la cosiddetta *secèssio plèbis* (secessione della plebe), cioè il ritiro volontario della plebe per protesta contro le soperchierie dei patrizi.

24.31 ←
Giovan Battista Piranesi, *Progetto per la decorazione della volta della Chiesa di Santa Maria del Priorato*, ca 1764. Penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, matita nera, 53,2×31,7 cm. New York, Pierpont Morgan Library and Museum, inv. 1966.11.50.
Disegni e stampe

24.32 ←
Chiesa di Santa Maria del Priorato. Veduta dell'interno verso l'abside.

della decorazione della volta della chiesa **Fig. 24.31**, fedelmente rispettato nell'esecuzione **Fig. 24.32**.

L'architettura ha il suo culmine nella fantasiosa macchina dell'altare **Fig. 24.33**. Preceduto da disegni preparatori **Fig. 24.34**, l'altare venne realizzato come una triplice sovrapposizione di sarcofagi, ornati con lunghe foglie lanceolate, rami di palma, girali d'acanto, mensole inginocchiate, cornucopie, ghirlande e l'apoteosi di San Basilio (protettore della prima chiesa che il Priorato ebbe nell'antico Foro Romano), portato in cielo da angeli in volo.

Da tale progettazione derivò un edificio dove gli ordini architettonici classici sono rielaborati in modo eclettico, specie nella facciata che si mostra come una sorta di enciclopedia dell'ornamentazione, fantastica ma rigorosa al tempo stesso **Fig. 24.27**. Essa, infatti, appare come l'interpretazione di un fronte di tempio tetrastilo. Tuttavia, le paraste scanalate e rudentate, che accolgono delle lastre scolpite con spade rituali **Fig. 24.30**, non appartengono ad alcun ordine architettonico. Il capitello, infatti, è formato da sfingi affrontate e separate da una torre (le prime ispirate a modelli antichi di Villa Borghese e della collezione di Robert Adam, come ricordato per il disegno al British Museum › Fig. 24.22; la seconda stemma della famiglia Rezzonico). La trabeazione è ridotta a due elementi: il fregio (con un motivo a meandro) e la cornice (con sottocornice a dentelli). Il rilievo del frontone è un insieme di simboli militari e religiosi. Il portale è affiancato da immagini simboliche (fra esse le lettere F.E.R.T.) ed è sormontato da decorazioni che trasformano la finestra preesistente (circondata da una cornice a foglie d'alloro) in una specie di motivo centrale di un sarcofago strigilato, le cui scanalature ad archetti ricordano elementi egizi.

Con la Chiesa del Priorato, Piranesi affermava la propria libertà inventiva in un insieme ordinato di elementi decorativi eterogenei. Non ancora organizzati in un codice, essi sembrano proposti per disorientare l'osservatore, disposti come sono in un organismo architettonico che ci si illude, a colpo d'occhio, di riconoscere e capire.

24.33 ←
Giovan Battista Piranesi, Altare maggiore, 1764/1766. Roma, Chiesa di Santa Maria del Priorato.

24.34 ↑
Giovan Battista Piranesi, *Studio preparatorio per l'altare maggiore di Santa Maria del Priorato*. Inchiostro marrone, matita nera su carta, 30,5×18,8 cm. Berlino, Staatliche Museen, Kunstbibliothek.
Disegni e stampe

24.35 ←
Johann Zoffany, *La biblioteca di Charles Towneley al n. 7 di Park Street a Westminster*, 1781-1783. Olio su tela, 127×99 cm. Burnley, Towneley Hall Art Gallery and Museums.

24.36 ↓
Schema identificativo dei personaggi e delle sculture raffigurate nella *Biblioteca di Charles Towneley al n. 7 di Park Street a Westminster.*

1. *Discobolo Towneley*
2. *Eros che incorda l'arco*
3. *Erma di Bacco-Pan*
4. *Testa colossale di Marco Aurelio*
5. *Busto di Minerva*
6. *Diana dei Giardini di Sallustio*
7. *Sileno* (I secolo)
8. *Giovane che gioca*
9. *Venere* (da Ostia)
10. *Fauno e Ninfa* (II secolo)
11. Charles Greville
12. *Busto di Clizia*
13. Thomas Astle
14. M. d'Ancarville
15. *Bacco*
16. *Fedeli di Mitra che immolano tori* (dall'antica Lanuvium)
17. *Vaso Towneley* (dall'antica Lanuvium)
18. *Testa di Omero* (da Murena)
19. *Venere* (I-II secolo)
20. *Puteale* (da Capri, Villa di Tiberio)
21. Charles Towneley
22. *Sfinge* (da Monte Cagnolo)
23. *Omero* (da Baia)
24. *Testa di baccante*

24.2
Il Neoclassicismo
«...una nobile semplicità e una quieta grandezza»

Benché la cultura artistica e letteraria della seconda metà del Settecento e dei primi anni dell'Ottocento sia attraversata da numerose sollecitazioni di rinnovamento e più d'uno siano gli stimoli, le suggestioni e gli incantamenti per le arti visive, tuttavia la componente innovativa più pervasiva fu quella classicistica.

La passione per l'Antico, mai spentasi dopo la fiammata rinascimentale, diventa, nel secolo dei lumi, grazie anche all'enorme diffusione delle stampe e dei libri, nonché ai viaggi e all'internazionalismo della cultura, la caratteristica forse più significativa e riconoscibile non solo della società artistica europea, ma anche di quella di aree geografiche distanti dal vecchio continente.

■ **F.E.R.T.** Iniziali di *Fortitùdo èius Rhòdum tènuit* cioè «Il suo coraggio difese Rodi». Il riferimento è al coraggio dei Cavalieri dell'Ordine che difesero eroicamente Rodi dai musulmani negli assedi del XV e XVI secolo.

■ **Pervasiva** Dal latino *pervàdere*, penetrare. Composto da *per*, attraverso, e *vàdere*, andare. Che tende a diffondersi ovunque.

■ **Accademia di Francia** Accademia di Belle Arti fondata da Jean-Baptiste Colbert nel 1666 che aveva, tra gli altri scopi, quello di formare giovani artisti francesi che, con una borsa di studio (il *Prix de Rome*, Premio di Roma), potevano trascorrere qualche tempo a Roma e studiarne le antichità. L'Accademia di Francia ebbe inizialmente diverse sedi, finché nel 1803 Napoleone la trasferì a Villa Medici.

Il desiderio di possedere pezzi antichi originali o calchi o riproduzioni di sculture classiche o ellenistiche fu una vera e propria febbre, ben sintetizzata dalla tela del tedesco *Johann Zoffany* (1733-1810) raffigurante *La biblioteca di Charles Towneley al n. 7 di Park Street a Westminster* dipinta nel 1781-1783 **Fig. 24.35**. Il padrone di casa siede a destra **Fig. 24.36, 21**, mentre tre amici e collaboratori **11, 13, 14** sono intenti a una discussione. Lo Zoffany ha ideato il dipinto riunendo in un solo ambiente quelle copie di sculture celebri che erano disseminate nelle varie sale dell'abitazione londinese di Towneley; fra queste il *Discobolo* (a sinistra, in basso **1**) scoperto nel 1791 a Villa Adriana e aggiunto solo dopo tale anno nella tela, che era stata conclusa nel 1783.

Allo stesso modo un acquerello dell'architetto e disegnatore francese *Charles Percier* (1764-1838) **Fig. 24.37**, eseguito nel 1791 – in piena Rivoluzione –, successivamente al suo rientro in Francia dall'Italia, dove aveva trascorso cinque anni come *pensionnaire* (oggi si direbbe *borsista*) all'Accademia di Francia a Roma dopo aver vinto il *Prix de*

24.37 ←
Charles Percier, *Diversi frammenti antichi e moderni disegnati dal vero in diverse città d'Italia e di Francia*, 1791. Penna, inchiostro bruno, acquerello grigio e ocra, 66,3×102 cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF TGF 52751.
Disegni e stampe

24.38 ↙
Joseph Michael Gandy, *Veduta dell'area della cupola illuminata da una lampada da Sud-Est*, 1811. Penna e inchiostro nero, acquerello colorato, 119×88 cm. Londra, Sir John Soane's Museum, inv. 14/6/5.
Disegni e stampe

Rome, riunisce in un ordine apparente frammenti di antichità e opere moderne, in modo da riassumere, con un sol colpo d'occhio, l'ornamentazione dell'Italia e della Roma antiche.

Il ricordo delle rovine di Roma, così come esse apparivano alla vista di chi avesse passeggiato per i sette colli della Città Eterna, in una totale frammentazione e disorganicità di stili, periodi e generi, diventa l'asse portante della raccolta che l'architetto inglese *John Soane* (1753-1837) riunisce nel corso degli anni e che organizza nella propria casa-museo in Lincoln's Inn Fields a Londra (attualmente *Sir John Soane's Museum*). Scopo della raccolta di Soane, professore di architettura alla Royal Academy, è inizialmente didattico: essa è al servizio dei propri allievi.

Lo stesso Soane è raffigurato all'antica nell'attitudine dell'"oratore", con un braccio sollevato, dietro un parapetto che riproduce una delle lastre a rilievo del portico del Pantheon, nell'acquerello eseguito nel 1811 dall'inglese *Joseph Michael Gandy* (1771-1843) Fig. 24.38 . L'artista lo mostra quasi come una scultura, un pezzo tra i tanti (mensole, urne cinerarie, capitelli, frammenti di trabeazione, busti, vasi, rilievi, statuette, candelabre…) che si affollano in uno degli ambienti della sua casa, al di sotto di una cupola vetrata. I vetri, originariamente gialli, scelti da Soane, avevano la funzione di ricreare all'interno dell'edificio la luce calda dei Paesi mediterranei. Con l'effetto luminoso l'architetto desiderava che i suoi studenti provassero le medesime sensazioni che egli stesso aveva provato nell'osservare quei frammenti di antichità quand'erano nei luoghi del loro rinvenimento e che, assieme, riproducevano, dunque, il percorso della sua propria formazione. Trattandosi, però – come Soane stesso ebbe a dire –, di soggetti dai quali egli non smetteva mai di apprendere, in definitiva, altro non erano che il suo *alter ego*.

Il piacere per lo studio, l'espressione della cultura antiquaria, la formazione del conoscitore, dell'amatore e del tecnico, l'ambientazione "all'antica" che il dipinto di Zoffany e gli acquerelli di Percier e Gandy rendono magistralmente sono ingredienti fondamentali della modernità neoclassica.

24.39 →↘
Raffigurazioni delle rovine di Ercolano e Pompei.

a. Jakob Philipp Hackert, *Le rovine di Pompei*, 1799. Olio su tela, 117,5×166 cm. Attingham Park, The Berwick Collection (The National Trust).
b. Jakob Philipp Hackert, *Rovine dell'antico teatro di Pompei*, 1793. Guazzo su carta. Weimar, Goethe Nationalmuseum.
c. Anonimo italiano, *Prigionieri condotti da un soldato davanti a un gruppo di donne drappeggiate* (*Album dei dipinti di Ercolano*), XVIII secolo. Acquerello, disegno a penna, inchiostro bruno, rialzi di biacca, 38×48 cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 8344r.

M Disegni e stampe

a

b

c

Il Neoclassicismo Il *Neoclassicismo* è la logica conseguenza sulle arti del pensiero illuminista.

Nel rifiutare gli eccessi del Barocco e del Rococò, movimenti che ben interpretavano i sentimenti delle classi dominanti e dei governanti dispotici, il Neoclassicismo guardava piuttosto all'arte dell'antichità classica, in specie a quella della Grecia, che si era potuta sviluppare grazie alle libertà di cui godevano le *poleis*.

Il termine fu coniato alla fine dell'Ottocento con intento dispregiativo per indicare un'arte non originale, fredda e accademica. Tuttavia esso comunica efficacemente il desiderio di ritorno all'Antico e la volontà di dar vita a un nuovo classicismo, molto sentiti dai teorici e da numerosi artisti attivi tra la seconda metà del Settecento e l'età napoleonica. Un periodo, questo, in cui si fecero maggiormente sentire anche gli effetti derivanti dagli scavi archeologici di Ercolano (ripresi nel 1738, dopo un'interruzione di circa vent'anni da quando i primi reperti erano venuti alla luce) e di Pompei (iniziati nel 1748). Scavi che, a getto continuo, offrivano agli sguardi colmi di stupore dei contemporanei architetture, affreschi, mosaici, statue, rilievi, arredi, gioielli, suppellettili e oggetti d'uso quotidiano di due cittadine di provincia sepolte dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C. le quali, lentamente, tornavano in vita restituendo la loro immagine ancora smagliante benché vecchia di 1700 anni **Fig. 24.39**.

Johann Joachim Winckelmann Il movimento neoclassico ebbe come sede privilegiata Roma, fonte inesauribile di ispirazione classica, e il suo massimo teorico fu il tedesco *Johann Joachim Winckelmann* (Stendal, 1717-Trieste, 1768). Questi nella sua terra d'origine aveva studiato teologia, medicina e matematica; aveva quindi lavorato come bibliotecario appassionandosi alla lettura dei testi classici greci e nel 1755 – lo stesso anno in cui *Giovanni Paolo Pannini* (1691-1765) riuniva in un celebre dipinto le antichità dell'Urbe **Fig. 24.40** – aveva pubblicato a Dresda i *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura*.

In tale opera sono già presenti tutte le tematiche del pensiero neoclassico. Giunto a Roma in quello stesso 1755, Winckelmann aveva continuato il suo lavoro di bibliotecario presso il cardinale Domenico Passionèi (1682-1761), ma già dal 1758 risultava al servizio del cardinale Alessandro Albàni (1692-1779) – uno dei maggiori collezionisti del tempo e fautore di un restauro integrativo dei reperti **Fig. 24.41** – abitando nella di lui villa sulla via Salaria.

La ricca biblioteca del cardinale, fra le più notevoli d'Europa, e la sua collezione di antichità, disseminate tra gli ambienti anticheggianti della villa e il retrostante giardino, furono per Winckelmann allo stesso tempo occasione di arricchimento culturale e momento di riflessione. Non è un caso, infatti, che poco dopo la sua scomparsa (Winckelmann morì assassinato a Trieste, in un tentativo di rapina, l'8 giugno 1768), il boemo *Anton Raphael Mengs* (1728-1779) lo ritraesse con una copia dell'*Iliade* tra le mani **Fig. 24.42** e il viennese *Anton von Maron* (1733-1808) lo mostrasse in veste da camera **Fig. 24.43**, al suo tavolo da lavoro, nell'atto di descrivere il *Rilievo di Antinoo* **Fig. 24.44** della collezione Albani (una cui incisione Johann Joachim tiene appoggiata sul manoscritto che sta redigendo **Fig. 24.45**), contro uno sfondo in cui compaiono, sulla destra, il busto di Omero della stessa collezione (ora ai Musei Capitolini) **Fig. 24.46** e, sulla sinistra, nell'ombra, un nudo virile, lo stesso presente su un antico cammeo che, al pari dell'*Antinoo*, l'erudito e storico dell'arte tedesco aveva pubblicato nei *Monumenti antichi inediti* (1767) **Fig. 24.47**.

A Villa Albani, lavorando e studiando, Winckel-

24.40 ↑
Giovanni Paolo Pannini, *Vedute di Roma antica con l'artista che termina una copia delle «Nozze Aldobrandini» (Roma antica)*, ca 1755. Olio su tela, 169,5×227 cm. Stoccarda, Staatsgalerie.

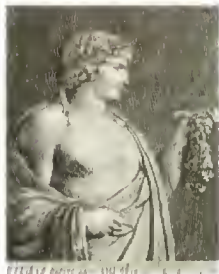
24.41 ←
Jean Grandjean, *Il signor Hviid indica il restauro dell'Antinoo Albani nel Museo Capitolino*, 1780. Matita nera e gessetto su carta, 53,5×40,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.
M Disegni e stampe

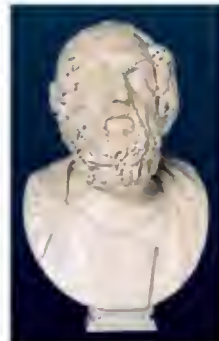
24.42 ↑
Anton Raphael Mengs, *Johann Joachim Winckelmann*, ca 1768. Olio su tela, 63,5×49,2 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Particolare.

24.43 →
Anton von Maron, *Johann Joachim Winckelmann*, 1768. Olio su tela, 136×99 cm. Weimar, Kunstsammlungen.

24.44 ↓
Rilievo di Antinoo come Vertumno, II secolo d.C. Da Villa Adriana. Marmo. Roma, Villa Albani-Torlonia.

24.45 ↓
Nikolas Mosman (disegno), Nicola Mogalli (incisione), *Rilievo di Antinoo*. Incisione, 25,2×20,2 cm. Da J.J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, 1767.

Disegni e stampe

24.46 ↓
Busto di Omero, II secolo a.C. Marmo, altezza 54 cm. Roma, Musei Capitolini (già Collezione Albani).

24.47 ↓
Figura virile (*Hermes*), da una gemma della collezione von Stosh. Incisione, 13,3×10,2 cm. Da J.J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, 1767.

mann poté condurre a termine un'opera grandiosa e innovativa iniziata nel 1756, la *Storia dell'arte nell'antichità*, pubblicata nel dicembre 1763 con la data 1764 › Ant. 204, 207.

Per la prima volta la storia dell'arte antica veniva studiata sia dal punto di vista cronologico – ponendo fine, dunque, alla tradizione di studi che la consideravano un tutto omogeneo e inaugurando un nuovo approccio all'archeologia – sia dal punto di vista estetico (cioè inerente al valore formale, alla qualità). Tale secondo criterio influenzò successivamente in modo negativo gli sviluppi dell'archeologia. Infatti, quando agli inizi dell'Ottocento Lord Elgin portò in Inghilterra i marmi del Partenone Figg. 24.48 e 24.49, non si volle credere che fossero di Fidia, reputandoli piuttosto rifacimenti di età romana, tanto furono ritenuti lontani dalla bellezza ideale classica e da quel che si credeva dovesse essere l'arte fidiaca; e ancora quando, nel 1877-1882, i frontoni del Tempio di Zeus a Olimpia › Figg. 4.137-4.140 furono riportati alla luce, vennero subito giudicati così deludenti da definirli arte secondaria e provinciale.

24.48 ↑
William Henry Prior, *Veduta della vecchia Sala Elgin al British Museum*, ca 1833-1857. Penna, inchiostro bruno e acquerello bruno e colorato su grafite, 38,9×48,1 cm. Londra, British Museum. Particolare.

24.49 ↗
Benjamin Robert Haydon, *Scultura dell'Ilisso dal Partenone*, 1809. Matita nera, tocchi di biacca su carta grigia, 56,8×77,8 cm. Londra, British Museum.

a. Leochares, *Apollo del Belvedere*. 350-324 a.C. Copia romana, ca 130 d.C. Marmo, altezza 224 cm. Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino.
b. *Antinoo del Belvedere*. Copia romana da un originale greco del IV secolo a.C. Marmo, altezza 195 cm. Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino. Intero e particolare.
c. Agesandros, Athenodoros, Polydoros, *Laocoonte*, seconda metà del I secolo a.C. Marmo, altezza 242 cm. Città del Vaticano, Musei Vaticani.
d. *Arianna addormentata*. Copia romana da un originale ellenistico pergameno del II secolo a.C. Marmo. Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino.

Si faceva, cioè, molta fatica a riconoscere in queste sculture, capisaldi della plastica greca, quelle creazioni che erano state immaginate e sognate con gli occhi del Neoclassicismo. Winckelmann, d'altra parte, per tutta la vita non vide mai un originale greco, ma solo copie del tardo ellenismo romano e su esse fondò i propri principi interpretativi dell'intera arte greca.

24.50 ↑
Pompeo Batoni, *Thomas Dundas, futuro primo barone Dundas*, 1764. Olio su tela, 298×196,8 cm. Richmond, Yorkshire, Aske Hall, The Marquess of Zetland Collection.

24.51 ↗↓
Statue antiche sullo sfondo di *Thomas Dundas, futuro primo barone Dundas*.

Pensieri sull'imitazione dell'arte greca Nei *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca* (1755) che, come si è già notato, costituisce la prima e già compiuta teorizzazione del Neoclassicismo, Winckelmann parte dal presupposto che il buon gusto aveva avuto origine in Grecia e che tutte le volte che si era allontanato da quella terra aveva perduto qualcosa. La grandezza artistica era, perciò, peculiarità dei Greci. Pertanto «l'unica via per divenire grandi e, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi».

L'imitazione alla quale allude Winckelmann è – naturalmente – cosa ben diversa dalla copia: imitare, infatti, vuol dire ispirarsi a un modello che si cerca di uguagliare ed è, pertanto, all'origine di nuove creazioni. Copiare è invece azione fortemente limitativa, in quanto prevede la realizzazione di un'opera identica in ogni parte al modello, l'originale.

«Nobile semplicità e quieta grandezza» Per la scultura Winckelmann consiglia di imitare l'*Antinoo del Belvedere* e l'*Apollo del Belvedere*, due fra le opere più ammirate delle collezioni pontificie e che i facoltosi viaggiatori stranieri del *Grand Tour* › oltre amavano far collocare negli sfondi dei dipinti che li ritraevano **Figg. 24.50 e 24.51, a, b**.

Infatti nell'*Antinoo* (copia marmorea da originale bronzeo di scuola prassitelica) Winckelmann vede «riunito tutto ciò che è sparso nell'intera natura»; mentre ritiene che dalla statua di *Apollo* (copia romana del 130 d.C. circa da un originale del 350-324 a.C. attribuito a Leochares) sia invece possibile «formarsi un'idea che superi le proporzioni più che umane di una bella divinità». Inoltre «tale imitazione insegnerà a pensare e a immaginare con sicurezza, giacché si troverà fissato in questi modelli l'ultimo limite del bello umano e del bello divino».

Infine, considerando il gruppo del *Laocoonte* c › Ant. 206, Winckelmann definisce ciò che egli ritiene essere il carattere proprio di quella scultura e allo stesso tempo stabilisce il principio fondamentale a cui si conformerà ogni opera neoclassica:

> «la generale e principale caratteristica dei capolavori greci è *una nobile semplicità e una quieta grandezza*, sia nella posizione che nell'espressione. Come la profondità del mare che resta sempre immobile per quanto agitata ne sia la superficie, l'espressione delle figure greche, per quanto agitate da passioni, mostra sempre un'anima grande e posata».

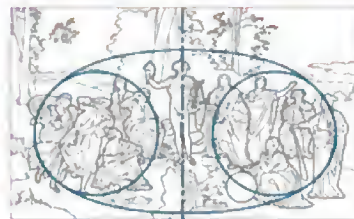
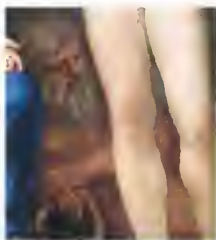
Winckelmann sostiene, inoltre, che «più tranquilla è la posizione del corpo e più è in grado di esprimere il vero carattere dell'anima».

Se è vero, perciò, che è più facile riconoscere l'anima nelle passioni forti e violente, tuttavia essa è grande e nobile «solo in istato d'armonia, cioè di riposo». Una scultura neoclassica, dunque, non sarà mai concepita in modo da esprimere intense passioni né rappresenterà il verificarsi di un evento tragico mentre accade.

Nella composizione dei propri soggetti, pertanto, l'artista sceglierà sempre l'attimo successivo all'ardente turbamento emotivo e rappresenterà il momento che precede o segue un'azione tragica, quando il tumulto delle passioni o non c'è ancora o si è già attenuato.

24.52 ↑↓
Anton Raphael Mengs, *Parnaso*, 1761. Affresco, 313×580 cm. Roma, Villa Albani-Torlonia. Intero e particolare.

24.53 ↑
Raffaello, *Il Parnaso*, 1510-1511. Affresco, base ca 650 cm. Città del Vaticano, Stanza della Segnatura.

24.54 ↗
Schema geometrico-compositivo del *Parnaso* di Mengs.

Il contorno, il drappeggio Nelle opere degli Antichi Winckelmann riconosce come valori, oltre alla bellezza dei corpi, alla «nobile semplicità e quieta grandezza», anche il *contorno* e il *drappeggio* › Ant. 205. Da ciò deriva il gusto neoclassico per i contorni ben definiti e per il disegno.

Poiché ancora poco si sapeva della pittura greca e, comunque, ciò che si conosceva dagli scavi di Ercolano, Pompei e Roma era "non greco", gli esempi da emulare per quel che concerneva la pittura erano indicati nelle opere di quei maestri che avevano operato nella Roma di papa Leone X, in particolar modo di Raffaello, il più "classico" fra gli artisti del Rinascimento.

E proprio il *Parnaso* di Raffaello Fig. 24.53 venne preso a modello dal tedesco Anton Raphael Mengs – «il più grande artista del suo tempo e forse anche dei tempi che verranno», come scriveva di lui Winckelmann – nel dipingere il medesimo soggetto per la volta del salone di Villa Albani nel 1761 Fig. 24.52.

L'opera, dal grande valore didattico in quanto

a

b

c

rappresentativa della proto-pittura neoclassica e realizzata secondo le intenzioni di Winckelmann (che ne suggerì, verosimilmente, il soggetto e dette anche consigli a Mengs circa l'esecuzione), riassume la concezione che il suo autore aveva della bellezza e che avrebbe sintetizzato nel 1762 nei *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei* (*Pensieri sulla bellezza e sul gusto nella pittura*) come: «[...] il pittore che vuol trovare il buono, ossia il miglior gusto, deve imparare a conoscerlo da questi quattro; cioè dagli antichi il gusto della bellezza, da Raffaello il gusto dell'espressione, da Correggio quello del piacevole e dell'armonia, e da Tiziano il gusto della verità, ossia il colorito».

Apollo, in un'attitudine che ricorda quella dell'*Apollo* di Leochares, è al centro della composizione circondato dalle Muse. Con la mano destra regge una corona di alloro, con la sinistra stringe a sé la lira. Mnemòsine, la madre delle Muse, siede a sinistra. Dietro Apollo il dio Scamandro è disteso mentre tiene rovesciato un vaso da cui sgorga l'acqua della fonte Castàlia, elargitrice di ispirazione poetica per chi se ne fosse dissetato. La scena è ambientata all'aperto e la composizione, simmetrica rispetto alla figura assiale del dio delle arti e della bellezza, vede i personaggi inclusi in un'ideale ellisse, mentre due circonferenze racchiudono il gruppo di destra e quello di sinistra **Fig. 24.54**.

Le "arti minori" Il fascino dell'Antico pervade altresì la produzione di oggetti e di arredi, oltre che la moda. Di alta qualità sono anche i prodotti che, nell'età delle scoperte e dell'industrializzazione, vengono realizzati da manifatture, a metà fra artigianato e industria **Fig. 24.55**.

È il caso, per esempio, delle porcellane francesi di Sèvres **Fig. 24.56, a-b** e della fabbrica parigina Dagoty **c**, nonché di quelle italiane della Real Fab-

24.55 ←
Mobili e oggetti d'arredamento neoclassici.

a. Bottega di Carlo Albacini, *Elefante*, ca 1805. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer.
b. Lampada. Firenze, Villa La Petraia.
c. Charles-Honoré Lannuier, Tavolino da gioco, 1817. New York, Metropolitan Museum of Art.

Oggetti d'arte

24.56 ↗→↘
Ceramiche e porcellane da manifatture europee.

a. Sèvres, Rinfrescatoio dal servito della granduchessa Elisa Baciocchi, 1809-1810. Firenze, Museo delle Porcellane di Palazzo Pitti.
b. Sèvres, Vaso, 1813. Londra, Victoria and Albert Museum.
c. Dagoty, Parigi, Teiera, ca 1810. Firenze, Museo delle Porcellane di Palazzo Pitti.
d. Wedgwood, Vaso, ca 1800-1810. Londra, Victoria and Albert Museum.
e. Manifattura di Doccia, Firenze, Vaso a urna con vedute di Roma antica, ca 1810. Sesto Fiorentino, Museo di Doccia.
f. Wedgwood, Vaso con coperchio, ca 1780. Londra, Victoria and Albert Museum.
g. Wedgwood, Piedistallo, ca 1785. Londra, Victoria and Albert Museum.
h. Spode, Incensiere, 1809-1815. Londra, Victoria and Albert Museum.
i. Wedgwood, Vaso potpourri, ca 1780/1790. Firenze, Museo Stibbert.
l. Real Fabbrica di Capodimonte, Tazza da brodo con coperchio, ca 1800. Londra, Victoria and Albert Museum.
m. Spode, Vaso, ca 1800-1810. Londra, Victoria and Albert Museum.

Oggetti d'arte

a

b

c

d

e

f

g

h

i

l

m

24.57 →
Vaso Portland, I secolo d.C. Cammeo in pasta vitrea, altezza 24 cm. Londra, British Museum.

Oggetti d'arte

24.58 →
Manifatture di Josiah Wedgwood, *Vaso Portland*, ca 1790. Diaspro Wedgwood blu-nero, altezza 25,4 cm. Londra, Victoria and Albert Museum. Fronte e retro.

Oggetti d'arte

brica di Capodimonte (poi Ferdinandea) a Napoli d e anche dei marchesi Ginori a Doccia (vicino a Firenze) e.

Ed è il caso, in particolare, delle ceramiche inglesi Spode h, m e Wedgwood d, f, g, i che, alla ricerca di nuovi materiali e colori capaci di imitare pietre e marmi naturali, aggiungono un processo realizzativo che ricalca quello della divisione del lavoro, già da anni praticata nelle fabbriche britanniche. Infatti la realizzazione di un singolo oggetto non è più propriamente artigianale, ma frutto dell'azione di più maestranze specializzate in specifiche attività del ciclo produttivo, il che consente di mettere in commercio oggetti comunque raffinati, ma in molteplici esemplari, pertanto con un prezzo basso che ne consente la diffusione presso più ambiti sociali.

I fondi rosa o verdi a disegno bianco d, rossi a disegno nero h, azzurri a disegno bianco i, o semplicemente a monocromo grigio scuro f imitano di fatto, anche se in chiave moderna e con nuove tecnologie di coloritura e cottura, la ceramica classica a figure nere e rosse.

È il fondatore *Josiah Wedgwood* (1730-1795) a servirsi fin dall'inizio, per i disegni, di noti pittori e scultori. Fra i vasi più significativi sono senza dubbio da annoverare quelli (realizzati attorno al 1790 e ancora in produzione) che riproducono il *Vaso Portland* Figg. 24.57 e 24.58 e il *Vaso di Pegaso* (per via del cavallo alato che ne orna la sommità del coperchio) detto anche *dell'Apoteosi di Omero* Fig. 24.59, eseguito attorno al 1786. In pasta celeste a imitazione del diaspro, quest'ultimo reca degli ornamenti in rilievo di pasta bianca che mostrano nel fronte il sommo poeta greco coronato di alloro mentre, alla presenza di quattro personaggi, si accinge a salire dei gradini, portando una grande lira. Nel verso una palma precede un tempietto con il simulacro di Atena. La delicatezza del panneggio e i contorni sicuri, assieme al candore delle figure monocrome, rispecchiano i principi del Neoclassicismo, configurando il vaso inglese come aggiornamento di un vaso attico.

24.59 ↑↗
Manifatture di Josiah Wedgwood, John Flaxman (disegno), William Hackwood (modellatura), *Vaso di Pegaso* o *dell'Apoteosi di Omero*, ca 1786. Diaspro Wedgwood celeste, altezza 45,7 cm. Londra, British Museum. Fronte e retro.

Oggetti d'arte

Il *Grand Tour* Tra i motivi che hanno preparato la strada alla cultura neoclassica, contribuendo a diffonderne poi gli esiti, e fra i motori che hanno mantenuto costantemente vivo l'attaccamento all'Antico, e alla città di Roma in particolare, è da collocare il *viaggio di istruzione* che, dagli inizi del Settecento, da tutta Europa (in particolare dal Nord e dall'Inghilterra, ma anche dalla Russia) portava nobili, alto borghesi, artisti, musicisti, scienziati e letterati a visitare l'Italia, soprattutto Roma, Firenze, Venezia, Napoli: il cosiddetto *Grand Tour*. Un viaggio di studio – integrazione e completamento della formazione – non meno che di piacere, che si intensifica nella seconda metà del secolo e che subisce un parziale arresto solo con le campagne d'Italia di Napoleone.

Alle città più rinomate, dove era possibile studiare da vicino la scultura classica, affinando le proprie capacità di conoscitori **Fig. 24.60**, si affiancano le località più suggestive del Lazio, dell'Umbria e della Campania, costantemente visitate, raffigurate e descritte in resoconti e diari di viaggio **Fig. 24.61**. Successivamente alla pubblicazione – tra il 1781 e il 1786 – dei quattro volumi del *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile* (*Viaggio pittoresco o descrizione dei regni di Napoli e di Sicilia*) di Jean-Claude Richard, Abbé de Saint-Non (1727-1791), che a buon diritto fu subito considerata la "guida" più significativa del meridione d'Italia – una vera e propria "scoperta" del Sud –, anche la Sicilia divenne, con sempre maggior frequenza, una meta, una terra da percorrere **Fig. 24.62**.

A Roma i viaggiatori, soprattutto aristocratici e ricchi collezionisti, visitavano non solo i musei e le antichità della città, ma per lunghi anni anche il laboratorio di *Bartolomeo Cavaceppi* (1716-1799), tra i maggiori restauratori di sculture classiche del suo tempo e possessore di una quantità notevole di reperti e di calchi. La sua casa-museo era un luogo di incontro di artisti e personalità internazionali. Alla data del 7 marzo 1788, Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) scriveva nel suo *Viaggio in Italia* (pubblicato in tre parti nel 1816, 1817 e 1829): «Ho riveduto anche il Campidoglio e alcune altre cose che mi mancavano, segnatamente la casa di Cavaceppi, di cui avevo trascurato la visita. Fra i tanti suoi oggetti di pregio, ho ammirato in particolare due calchi delle teste delle statue colossali di Monte Cavallo [...]».

I *souvenirs* che i viaggiatori portavano con sé, partendo da Roma, divulgavano le vedute delle antichità incentivando la produzione del micro mosaico **Figg. 24.63 e 24.64**, tecnica sviluppatasi nei laboratori vaticani, e la pratica delle copie di celebri sculture (realizzate in ogni dimensione e in molti materiali).

Gli acquerelli, gli oli, i pastelli, le stampe serbavano il ricordo delle solenni vestigia romane **Fig. 24.65**

24.60 ↖↑
Johann Zoffany, *La Tribuna degli Uffizi*, 1772-1777. Olio su tela, 123,5×155 cm, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II, Windsor Castle. Intero e particolare.

24.61 ↗→
Raffigurazioni del Sud Italia dei viaggiatori del *Grand Tour*.

- **a.** Joseph Wright of Derby, *Il lago di Albano*, 1790. Olio su tela, 101,9×126,4 cm. Cardiff, National Museum of Wales.
- **b.** Jakob Philipp Hackert, *Le grandi cascate a Tivoli*, 1785. Olio su tela, 122,5×171. Amburgo, Kunsthalle.
- **c.** Joseph Wright of Derby, *La tomba di Virgilio*, 1785. Olio su tela, 47×65 cm. Belfast, Ulster Museum.
- **d.** Pierre-Jacques Volaire, *L'eruzione del Vesuvio dal ponte della Maddalena*, 1782. Olio su tela, 129×260 cm. Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.

24.62 →
Louis-Jean Desprez, *Veduta della processione in onore di Santa Rosalia a Palermo*, ca 1780/1782. Penna, inchiostro grigio e nero, tratti di matita, acquerello, 20,8×34,2. Stoccolma, Nationalmuseum. Disegno preparatorio per il *Voyage* di Saint-Non.
Disegni e stampe

24.63 ↑
Giacomo Raffaelli, *Il Tempio della Sibilla a Tivoli*, 1775-1800. Micro mosaico su fondo in ferro, 43,5×53,4. Londra, Victoria and Albert Museum.
Oggetti d'arte

24.64 ↓
Giacomo Raffaelli, *Tabacchiera con le «Colombe di Plinio»*, 1793. Mosaico di smalti filati e tartaruga su rame, montatura in oro, diametro 7,8 cm. Città del Vaticano, Musei Vaticani.
Oggetti d'arte

24.65 →
Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, *Interno della Villa di Mecenate a Tivoli*, ca 1785. Penna, inchiostro, acquerello, 53,8×74,4 cm. Stourhead (Wiltshire), Hoare Collection.
Disegni e stampe

24.66 ↘
Ritratti di viaggiatori del *Grand Tour*.
a. Pompeo Batoni, *John Staples*, 1773. Olio su tela, 248×175 cm. Roma, Museo di Roma.
b. Hugh Douglas Hamilton, *Frederick North, più tardi quinto duca di Guilfort, a Roma*, ca 1790. Pastello su carta montata su tela, 95×68 cm. Washington, National Gallery of Art.

e nelle case dell'aristocrazia e dell'alta borghesia europee entravano, assieme ai reperti di scavo – acquistati più o meno legalmente o provenienti da scavi finanziati dagli stessi collezionisti – ritratti che immortalavano i nobili viaggiatori al cospetto dei templi e delle più note sculture di quella che era stata la capitale di un impero **Fig. 24.66** e che si dimostrava ancora capace di stimolare le arti.

a

b

24.2.1

Antonio Canova (1757-1822)

«La bellezza ideale»

> «Non crediate che io resti qui, che non mi vi tratterrei per tutto l'oro del mondo [...] végg o[1] troppo chiaro che vale più la mia libertà, la mia quiete, il mio studio, i miei amici, che tutti questi onori [...]».

Così scriveva *Antonio Canòva* all'amico, collaboratore e biografo *Antonio D'Este* (1754-1837) il 7 novembre 1802, quando Napoleone Bonaparte, presso il quale si era recato per ritrarlo, voleva trattenerlo a Parigi › Ant. 211.

E il 22 settembre 1810, mentre l'artista era in viaggio per la seconda volta verso la capitale francese per eseguire un ritratto dell'imperatrice Maria Luisa, da Firenze scriveva all'amico Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) › par. 24.2.8:

> «Sappiate che l'imperatore ha avuto la clemenza[2] [...] d'incitarmi a trasferirmi in Parigi appresso[3] la Maestà Sua anche per sempre, se io vi acconsento. Io parto adunque[4] al momento, per ringraziare la munificenza sovrana di tanta benignità onde[5] si degna onorarmi, e per implorare in grazia di rimanere al mio studio e in Roma, alle mie solite abitudini, al mio clima fuori del quale morirei, a me stesso, e all'arte mia[6]. Vengo perciò a fare il ritratto dell'Imperatrice, e non per altro, sperando che la Maestà Sua voglia esser generosa di lasciarmi nel mio tranquillo soggiorno, dove ho tante opere, e colossi, e statue, e studi, che assolutamente vogliono la mia persona, e senza de' quali io non potrei vivere un solo giorno».

Queste parole sintetizzano bene il carattere semplice e riservato, la dedizione al lavoro, l'attaccamento a Roma – fonte continua d'ispirazione, meta d'ogni artista, luogo d'irraggiamento della cultura neoclassica – e la concezione dell'arte intesa come fonte di vita del più grande scultore che l'Italia abbia avuto dopo Donatello, Michelangelo e Bernini.

Antonio Canova nacque a Possagno, nei pressi di Treviso, il primo novembre 1757 › Case e botteghe d'artista, p. 554. Figlio di uno scalpellino, fece il suo apprendistato a Venezia dove aprì uno studio nel 1775; nel 1779 si era trasferito già a Roma, ospite di Girolamo Zuliàn, ambasciatore della Repubblica Veneta.

Nella città dei papi, dove seguì corsi di nudo all'Accademia di Francia, risiedette quasi per tutta la vita. Si allontanò da Roma solo per alcuni soggiorni nei luoghi natii, specie tra il 1798 e il 1799, a motivo della proclamazione della Repubblica romana e dell'esilio di papa Pio VI Braschi (1775-1799), e successivamente per alcuni viaggi di lavoro all'estero. In particolare per un incarico in Austria (1798 e 1805), per due primi viaggi a Parigi, nel 1802 e nel 1810, su chiamata dello stesso imperatore – come si è visto –, e per un terzo viaggio nella capitale francese dopo il Congresso di Vienna del 1815. In quest'ultima occasione era in veste di ambasciatore papale per ottenere la restituzione delle opere d'arte sottratte da Napoleone allo Stato Pontificio a cominciare dal 1797 › par. 24.2.8 › Ant. 212.

Da Parigi raggiunse poi Londra per esaminare i marmi fidiaci del Partenone lì condotti dall'ambasciatore britannico, Lord Elgin. Fu in questa occasione, che lo poneva per la prima volta a contatto con gli originali del maggiore scultore d'età classica, che, in un'altra lettera a Quatremère de Quincy il 9 novembre 1815, scriveva: «Se è vero che queste sieno opere di Fidia, o dirette da lui, o che egli vi abbia posto la mano per ultimarle, queste insomma mostrano chiaramente che i grandi maestri erano veri imitatori della bella natura [...]. Le opere dunque di Fidia sono vera carne, cioè la bella natura». L'osservazione diretta di quei marmi greci lo induceva a compiacersi perché aveva avuto conferma di quanto egli stesso pensava: «Devo confessarvi, caro amico», proseguiva la lettera, «che l'aver vedute queste belle cose ha solleticato il mio amor proprio; perché sempre io sono stato di sentimen-

24.67 ↖↑↓ Antonio Canova, *Studio dal gruppo di Castore e Polluce*, 1779-1780. Disegno a matita dura su carta avorio, 44,3×30 cm. Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. B.20.47. Intero e particolari.
M **Disegni** e **stampe**

■ **Repubblica romana** Dopo le conquiste napoleoniche (prima campagna d'Italia, 1796-1797), il Direttorio (organo composto da cinque membri aventi il potere esecutivo, creato a seguito della nuova costituzione datasi dai Francesi dopo la morte di Robespierre) fece in modo che si creassero in Italia delle repubbliche sul modello francese. Nel 1798 nacque quella *romana*, sotto il controllo indiretto della Francia.

■ 1. **veggo**: vedo.
2. **clemenza**: benevolenza, bontà.
3. **appresso**: presso.
4. **adunque**: dunque.
5. **onde**: di cui.
6. **morirei, a me stesso, e all'arte mia**: non sarei più ciò che sono né come uomo né come artista.

to che i grandi maestri avessero dovuto operare in questo modo e non altrimenti» › Ant. 215.

Amato e ammirato dagli amici e dai potenti, ebbe numerosi incarichi di lavoro dalla nobiltà veneta e romana, da Napoleone e dai membri della sua famiglia, da aristocratici russi e dotti amici inglesi, dagli Asburgo d'Austria, dai Borbone di Napoli, dalla corte pontificia. Dal 1802 fu Ispettore Generale delle Belle Arti dello Stato Pontificio al quale fece dono della collezione di antichi cippi della nobile famiglia Giustiniani, messa in vendita e acquistata a sue spese, mentre cedeva il suo intero stipendio di Ispettore all'Accademia romana di San Luca. Antonio Canova morì a Venezia il 13 ottobre 1822.

Il disegno Canova incarna i principi neoclassici di Winckelmann, sia nel disegno sia nella scultura, più di quanto non abbiano fatto i contemporanei dello studioso e storico dell'arte tedesco (che era di una generazione più vecchio di Canova).

Tra i disegni, che non mostrano un'evoluzione nel tempo, ma un'attenzione costante per il nudo maschile e femminile, molti sono gli studi dall'Antico risalenti al primissimo periodo romano e ancor più le cosiddette *accadèmie di nudo*.

La ragione di tali numerosi disegni di nudo, e in particolare dal vero, sta in primo luogo nella necessità di "farsi la mano", di prendere cioè la massima confidenza con i soggetti ritratti. In secondo luogo vi è l'utilità di costruire una casistica di atteggiamenti, posizioni ed espressioni da impiegare nello studio e nell'invenzione delle opere scultoree di cui l'artista veniva via via incaricato.

Tra gli studi dall'Antico un posto privilegiato spetta ai rilievi del gruppo dei *Dioscuri*, Càstore e Pollùce, le due statue di piazza del Quirinale, più volte copiate a partire dal Quattrocento. Canova, che in uno dei suoi album conservati al Museo Civico di Bassano del Grappa (*Album B*), su un complesso di 43 disegni, ne dedica ben 25 al solo gruppo del Quirinale, riteneva che queste sculture fossero fonte di sommo insegnamento per le perfette proporzioni del corpo umano.

Il foglio B.20.47 **Fig. 24.67**, eseguito tra la fine del 1779 e l'estate del 1780, presenta un sottile, sicuro contorno, l'indicazione della muscolatura e una lieve ombreggiatura, più marcata nelle pieghe del drappo che dal braccio sinistro scende a incorniciare la gamba sinistra. Il corpo del dioscuro è percorso dalle linee lungo le quali sono riportate le dimensioni rilevate sull'originale. Per Canova tale studio serviva a comprendere i rapporti proporzionali fra le singole parti e il tutto.

L'*Accademia di nudo virile supino su di un masso* **Fig. 24.68** mostra una delle caratteristiche proprie della grafica canoviana nell'affrontare questo tipo di disegni – le «accademie» –, eseguiti essenzialmente a matita o a carboncino e spesso lumeggiati a biacca. Alcune parti del corpo vengono studiate in modo particolarmente dettagliato e ri-

24.68 ↑↗
Antonio Canova, *Accademia di nudo virile supino su di un masso*, ca 1780. Disegno a matita, 48,5×58 cm. Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. E.32.901. Intero e particolari.
Disegni e stampe

■ **Nudo maschile** Il numero più elevato di disegni di nudi maschili rispetto a quelli di nudi femminili dipende dalla maggior facilità a trovare, in quei tempi, dei modelli di sesso maschile.

■ **Accademie di nudo** Esercitazioni eseguite per apprendere i princìpi dell'arte del disegno di figura nel modo corretto in cui venivano insegnati nelle Accademie d'arte.

■ **Castore e Polluce** Due gemelli, eroi della mitologia greca. Nati, assieme a Elena, dall'uovo di Leda congiuntasi con Zeus sotto forma di cigno, sono perciò detti anche *Diòscuri* (dal greco *Diòs*, Zeus, e *kòuroi*, figli, cioè «figli di Zeus»). Poiché Castore venne ucciso, Polluce rinunciò a metà della sua immortalità a favore del fratello; pertanto essi vivevano un giorno sull'Olimpo e un giorno nell'Ade. Solitamente sono rappresentati a cavallo o vicini ai loro cavalli.

sultano ombreggiate con un tenue e fitto tratteggio, così da definirne la volumetria, accentuando in maniera scultorea la muscolatura, mentre altre parti risultano suggerite dalla sola linea di contorno e un rado, parziale tratteggio.

Una singolare dolcezza e la delicatezza dei toni contraddistinguono il foglio con *Due nudi femminili* Fig. 24.69, l'uno visto di tre quarti da dietro, l'altro di tre quarti di fronte. Si tratta evidentemente della stessa modella ripresa in pose e atteggiamenti diversi. La figura di destra, in particolare, è colta in atto di ridere con fare civettuolo. La matita ha tracciato una linea di contorno leggera che quasi sparisce, mentre assieme al carboncino ha ombreggiato i due corpi che sembrano addirittura senza peso. Questo effetto è accentuato dalla qualità della carta, compatta e ruvida, che ha trasformato il chiaroscuro in sfumato simile a quello riscontrabile sulla grana fine del marmo levigato. Lo sfumato, a sua volta, contribuisce a dare la sensazione del corpo femminile morbido, tornito, carezzevole e privo di asperità.

Canova, tuttavia, fissa i suoi primi pensieri in modo assai sintetico, al fine di suggerire gli elementi che qualificano l'opera finita. Un'analoga modalità dirige la mano dello scultore nelle tempere. Ne è un esempio la *Danzatrice che si regge il velo* Fig. 24.70, una tempera su carta conservata nel Museo Canova di Possagno. La figuretta, come librata nell'aria, si ispira ad alcuni esiti dell'antica pittura pompeiana. Le sue vesti sono veli trasparenti e i movimenti si accordano in una visione puramente decorativa.

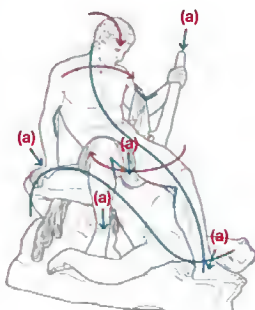
Anche con lo studio del panneggio Antonio Canova si rivela seguace dei principi winckelmanniani esposti nei *Pensieri sull'imitazione*, così importanti per la poetica neoclassica. «Con la parola "panneggio" s'intende tutto quello che l'arte insegna sui rivestimenti che coprono le nudità delle figure e sulle pieghe di essi. Questa scienza costituisce, dopo la "bella natura" e dopo il "nobile contorno", il terzo pregio delle opere antiche», aveva scritto l'erudito Stendhal. E Canova disegna "dal vero" la distribuzione delle pieghe di un drappo nonché la loro conformazione effettiva in base alla figura che il drappo stesso riveste e in rapporto ai movimenti del corpo Fig. 24.71.

24.69 ↖
Antonio Canova, *Due nudi femminili*, primi anni Novanta del XVIII secolo. Disegno a matita e carboncino su carta avorio, 42,2×32,7 cm. Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. A.16.16.
Disegni e stampe

24.70 ↑
Antonio Canova, *Danzatrice che si regge il velo, volta a destra*, 1798-1799. Tempera su carta, 28,5×25 cm. Possagno, Museo Antonio Canova.
Disegni e stampe

24.71 ↓
Antonio Canova, *Figura femminile completamente ammantata, andante di profilo verso destra con le braccia protese*, ca 1793/1794. Matita su carta avorio, 23,6×15,4 cm. Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. C.2 174.479. Particolare.
Disegni e stampe

■ **Grana** Dal latino *granum*, «chicco», indica la grandezza relativa dei grani, cioè delle minime parti di cui si compone un corpo compatto.

24.72 ↑↗
Antonio Canova, *Teseo sul Minotauro*, 1781-1783. Marmo, altezza 145,4 cm. Londra, Victoria and Albert Museum. Vedute frontale e laterale.

24.73 ↗
Angelica Kauffmann, *Ritratto di Joseph Johann Graf Fries*, 1787. Olio su tela, 128,5×102,5 cm. Vienna, Wien Museum.

24.74 ↙
Schema della postura e dei movimenti di *Teseo sul Minotauro*.

Teseo sul Minotauro La prima opera scultorea che Canova realizzò una volta arrivato a Roma fu *Tèseo sul Minotauro*, su richiesta dell'ambasciatore Zuliàn **Fig. 24.72**. Concluso nel 1783, il gruppo fu venduto tre anni dopo al mercante e collezionista Joseph Johann Graf Fries (1719-1785) e compare anche sullo sfondo del ritratto dell'aristocratico viennese, eseguito nel 1787 da *Angelica Kauffmann* (1741-1807) **Fig. 24.73**.

Il soggetto e il modo in cui il gruppo viene proposto da Canova indicano quanto l'artista fosse intimamente vicino alle teorie di Johann Joachim Winckelmann.

L'eroe, seduto sul corpo del mostro che ha ucciso, è rappresentato dopo la lotta: il momento scelto dallo scultore, quindi, è successivo all'azione. Ogni passione è spenta, la rabbia e la furia del combattimento sono passate.

Nella tranquillità della posizione di riposo Teseo mostra la sua anima grande che è di nuovo in sintonia con il corpo – che non appare né teso né contratto – perché non è più preda delle passioni violente. Il mitico eroe ateniese, simbolo della vittoria della ragione sull'irrazionalità bestiale, siede sul Minotauro come un cacciatore su una preda. L'essere semiumano è riverso sopra una roccia in una posizione a «S» rovesciata **Fig. 24.74**. Teseo, appoggiandosi sulla gamba sinistra del mostro, è inclinato indietro, mentre osserva il nemico ucciso. La sua gamba destra è piegata ad angolo acuto e ruota verso l'esterno, mentre quella sinistra, solo lieve-

mente flessa, è distesa; il braccio sinistro è piegato e la mano impugna una clava. Il busto, incurvato, è spostato verso sinistra, mentre la testa è reclinata in avanti. La postura di Teseo comporta, dunque, che cinque siano i suoi punti d'appoggio **a**.

I due corpi che costituiscono il gruppo scultoreo ad andamento piramidale sono perfetti secondo la concezione classica. Scopo di Canova è il raggiungimento della bellezza ideale, a cui i Greci erano pervenuti e di cui avevano scritto anche gli artisti e i trattatisti del Rinascimento, cioè quella derivante da un'idea di "bello" che l'artista si forma nella mente dopo aver constatato l'impossibilità di trovare un corpo perfetto in natura. A tale bellezza si può arrivare tramite la massima padronanza della tecnica scultorea e solo imitando la scultura classica. In una lettera a Quatremère de Quincy del 26 novembre 1806, infatti, Antonio Canova scriveva che «Convien sudare dì e notte su' greci esemplari, investirsi[1] del loro stile, mandarselo in sangue[2], farsene uno proprio coll'aver sempre sott'occhio la bella natura, con leggervi le stesse massime[3]». E proprio l'amico Quatremère riconobbe nel gruppo canoviano «il primo esempio a Roma della vera resurrezione dello stile, del sistema e dei principi dell'antichità».

Il gruppo di *Teseo sul Minotauro* è in marmo, unico materiale che Canova, al pari di Michelangelo, riteneva adatto alla scultura in quanto poteva rendere al meglio la morbidezza e l'elasticità della carne. Anzi, affinché tali caratteristiche fossero messe adeguatamente in risalto, molte sculture di Canova erano totalmente o parzialmente trattate con cera rosata o ambrata dall'artista stesso, cosicché il colore del marmo finito fosse il più possibile simile a quello dell'incarnato.

La tecnica scultorea Nel realizzare il gruppo di *Teseo sul Minotauro* Canova lavorò da solo e modificò i particolari durante l'esecuzione (ad esempio, mentre scolpiva non sapeva ancora se dotare Teseo di una spada o di una clava). Successivamente, però, egli organizzò la propria bottega in modo da riservare a sé, oltre all'ideazione, solo la lavorazione finale della superficie, cioè l'attività creativa, mentre lasciava che gli aiuti svolgessero le funzioni meno importanti. L'artista, infatti, partendo dal disegno definitivo realizzava il modello in creta; gli assistenti traevano da questo il calco in gesso. Nei punti significativi del calco venivano infissi dei chiodini di bronzo, dei punti di riferimento (o *repère*, in francese) Fig. 24.75. Si accostava infine il calco al blocco di marmo e, servendosi di fili a piombo che pendevano da una griglia collocata sopra il gesso, di un pantògrafo e guidati dai punti di riferimento, si cominciava a sbozzare la pietra. Il lavoro degli assistenti si arrestava quando solo pochi strati di materia separavano l'abbozzo dallo stato definitivo. A questo punto interveniva di nuovo Canova che conduceva l'opera a compimento secondo la propria sensibilità.

Il modello in gesso con i *repère* e il metodo di lavoro della bottega canoviana consentivano di replicare la scultura quante volte lo si desiderava perché l'intervento iniziale e finale dello scultore garantivano sempre l'originalità dell'opera. Tutte le sculture di Canova sono condotte fino al sommo grado di finitura, levigate sino a che il marmo opaco non diventa totalmente liscio, traslucido, cioè quasi trasparente. È in questa estrema finitura del marmo che risiede la poetica di Canova, attento ai particolari oltre che alla resa complessiva e agli effetti di grande luminosità e tenue ombreggiatura.

Amore e Psiche Nel gruppo di *Amore e Psìche che si abbracciano* Fig. 24.76 (commissionato nel 1787 dal colonnello inglese John Campbell, ma trattenuto dallo scultore che, terminatolo nel 1793, lo vendette solo nel 1800) Canova ha ripreso la favola narrata nel romanzo *L'asino d'oro* di Lucio Apuleio (libro VI). L'artista ha rappresentato un episodio della favola, quello in cui Amore rianima Psiche che, contravvenendo agli ordini, aveva aperto un vaso ricevuto negli Inferi da Proserpina e destinato a Venere. Infatti – come recita la traduzione di Agnolo Firenzuola del 1603, volume presente nella biblioteca di Canova – Psiche fu colta da «un sonno infernale [...] il quale subito levato il coperchio se n'uscì fuori, e ingombratogli[4] gli occhi, e tutte le altre membra d'una foltissima nebbia [...] la fece ricadere in terra come morta».

Canova ha fermato nel marmo un attimo che rimane sospeso: la tensione dei due giovani corpi che non si stringono, ma si sfiorano appena con

24.75 ↑ Antonio Canova, *Le tre Grazie*, 1813. Gesso. Possagno, Museo Antonio Canova. Particolare con i *repère*.

24.76 → Antonio Canova, *Amore e Psiche che si abbracciano*, 1788-1793. Marmo, altezza 155 cm. Parigi, Museo del Louvre.

24.77 ↓ Schema geometrico-compositivo e dei movimenti del gruppo di *Amore e Psiche che si abbracciano*.

24.78 ↘ *Amore e Psiche che si abbracciano*. Particolari.

Pantografo Dal greco *pantòs*, tutto, e *gràphein*, disegnare. Strumento, formato da quattro aste di legno o di metallo unite tramite cerniere, che serve a riprodurre figure in scala diversa rispetto all'originale, seguendone il contorno.

1. **investirsi**: immedesimarsi.
2. **mandarselo in sangue**: assimilarlo.
3. **massime**: regole.
4. **ingombratogli**: ingombratole.

sottile erotismo, mentre il dio contempla, ricambiato con la stessa dolce intensità, il volto della fanciulla amata, ognuno rapito dalla bellezza dell'altro Fig. 24.78, a . È l'attimo che precede il bacio, un contatto che sta per avvenire, che l'atteggiamento dei corpi e gli sguardi preannunciano.

Solo la visione frontale permette di fermare un'immagine del gruppo statuario tale da consentire di coglierne la geometria compositiva. Due archi infatti si intersecano mettendo in gioco il corpo leggermente sollevato e in torsione di Psiche, la gamba destra e le ali tese di Amore, che da dietro si piega verso la fanciulla e l'abbraccia sfiorandole i seni e la guancia destra Fig. 24.77 . Due cerchi intrecciati (le braccia dei giovani amanti) sottolineano, infine, il punto d'intersezione degli archi.

24.79 ←
Antonio Canova, *Adone e Venere*, 1789-1794. Marmo, altezza 185 cm. Ginevra, Musées d'Art et d'Histoire (in deposito da Villa La Grange). Veduta frontale.

24.80 →
Adone e Venere. Veduta tergale.

24.81 ↓
Adone e Venere. Particolare.

24.82 ↙
Schema grafico delle posture e dei movimenti di *Adone e Venere*.

Tuttavia la visione frontale non esaurisce le possibilità di godimento dell'opera. Infatti i rapporti reciproci fra i due corpi, pensati nello spazio, mutano continuamente girando attorno al gruppo scultoreo **Fig. 24.78, b**. Solo così ci si accorge della complessità della creazione di Canova.

Adone e Venere Nel 1789 lo scultore conclude il modello di *Adone e Venere*, un soggetto mitologico da lui stesso scelto, senza che l'opera gli fosse stata commissionata. La traduzione in marmo avvenne nel 1794 **Fig. 24.79**. Acquistato dal marchese Francesco Berio di Salsa, venne collocato in un tempietto nel giardino di Palazzo Berio a Napoli. Nel 1820, in occasione del passaggio a un proprietario successivo, Antonio Canova rilavorò in alcune parti l'opera.

Il gruppo raffigura l'ultimo saluto di Venere all'amato, bellissimo Adone, prima che questi, durante una battuta di caccia, morisse sotto la selvaggia aggressione di un enorme cinghiale mandatogli contro dal rivale Marte, accecato di gelosia.

Il gruppo è formato da tre personaggi: oltre a Venere e Adone, infatti, è raffigurato anche il fedele cane di lui, seduto con il muso all'insù, dietro la coppia allacciata **Fig. 24.80**. Venere si appoggia all'amato tenendogli la mano destra sulla spalla sinistra, mentre con l'altra mano gli accarezza il mento. Contemporaneamente Adone attira a sé la dea, che lo guarda fisso negli occhi reclinando il capo, cingendola dolcemente alla vita **Fig. 24.81**. Solo un drappo che sta scivolando a terra, ma che ancora circonda le gambe di Venere, tiene appena discosti i due giovani corpi.

Adone poggia sulla gamba sinistra e tiene l'altra scostata e portata in avanti **Fig. 24.82**. Il suo bacino

24.83 ←↑
Antonio Canova, *Ebe*, 1800-1805. Marmo, altezza 158 cm. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage. Vedute laterale e frontale.

24.84 ↖
Schema compositivo e della postura e dei movimenti di *Ebe*.

24.85 ↑↓
Ebe. Particolari.

compie una rotazione opposta a quella delle spalle, mentre il braccio destro scivola inerte lungo il fianco toccando la coscia destra.

Canova rende i due corpi quasi simili per la mancanza di un'evidente muscolatura in Adone, di cui sottolinea, perciò, la giovane età. I volti trasognati, le labbra appena aperte, le palpebre socchiuse mentre gli occhi dell'uno fissano quelli dell'altra, le teste inclinate, i corpi rilassati sono, infine, i componenti per definire il trasporto amoroso e la tenerezza reciproci.

Ebe Di Ebe l'artista eseguì quattro esemplari (a cominciare dal 1795/1796) un po' diversi fra loro. Quello qui considerato è il secondo in ordine di tempo, oggi conservato all'Ermitage di San Pietroburgo **Fig. 24.83**.

La fanciulla divina, coppiera degli dei, si libra in volo sostenuta da una nuvola. Il suo busto è nudo, mentre la parte inferiore del corpo è avvolta da una veste leggera e sottile che, tenuta stretta in vita da una cintura annodata, mentre la dea fende l'aria, aderisce alle giovani membra svelandone ogni curva.

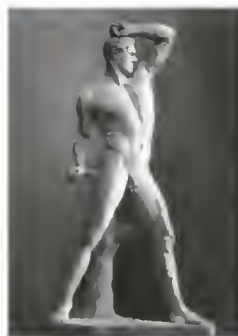
Il chiaroscuro più pronunciato si concentra lateralmente, nel mosso groviglio della veste che, dal fianco destro, accompagna la gamba destra arretrata, in una superba dimostrazione dello studio del panneggio da parte di Canova **Fig. 24.85, a**. Tutto in Ebe tende alla grazia: il suo corpo giovane, l'ovale perfetto del volto incorniciato dai riccioli che sporgono dal diadema incastonato nelle chiome raccolte **b**, la delicatezza con cui tiene la coppa e il piccolo versatoio **c**, l'atteggiamento del corpo appena pro-

Ebe Personificazione dell'eterna giovinezza, figlia di Zeus e di Era, è la coppiera degli dei dell'Olimpo, cioè colei che versa da bere ai commensali durante i banchetti.

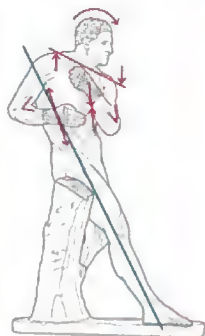
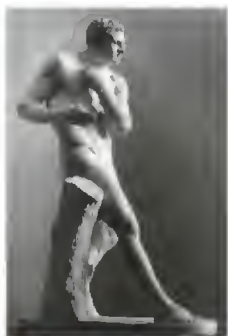
teso in avanti, ma con il busto lievemente incurvato all'indietro, come se anch'esso fosse spinto dall'aria che contrasta il corpo in movimento Fig. 24.84 .

Dopo l'esecuzione del primo esemplare, Canova fu criticato da alcuni che rilevavano la mancanza di espressione nel volto della dea. A essi lo scultore rispose che volutamente Ebe mancava di una forte espressione perché altrimenti sarebbe sembrata una baccante e non una divinità, manifestando, in tal modo, la sua convinta adesione agli esempi della statuaria classica (come anche Winckelmann sosteneva).

24.86 ↑↗
Antonio Canova, *Creugante*, 1801. Marmo, altezza 225 cm. Città del Vaticano, Musei Vaticani. Vedute e particolare.

24.87 ↗
Schema geometrico-compositivo di *Creugante*.

I Pugilatori Non tutta l'attività scultorea di Antonio Canova si risolve nella rappresentazione del bello ideale e nella grazia dei corpi, secondo uno stile che lo stesso artista, in una lettera a Quatremère de Quincy del 12 dicembre 1801, definisce «dolce e delicato» › Ant. 213, p. 558. Con *I Pugilatori* lo scultore di Possagno intende dare dimostrazione di uno stile severo, «di più forte carattere», capace, dunque, di interpretare emozioni forti e persino violente, senza, tuttavia, che venissero meno l'ideale di proporzioni classiche e il principio winkelmanniano che suggeriva di evitare le azioni mentre accadono.

Creugante Fig. 24.86 e *Damosseno* Fig. 24.88 , concepiti attorno al 1794/1795 per essere esposti assieme, quasi fossero un gruppo statuario, furono realizzati, il primo entro il 1801, il secondo nel 1806.

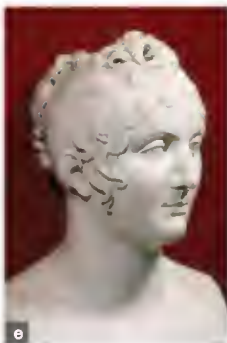
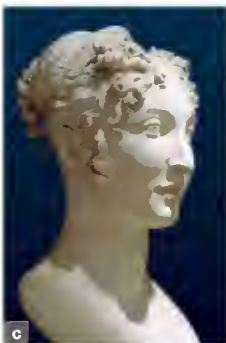
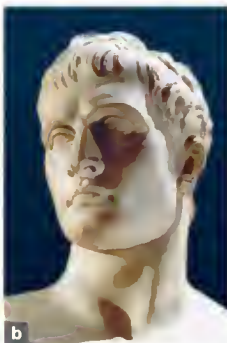
I due personaggi raffigurano i pugilatori la cui storia era stata narrata da Pausania (*Periegesi della Grecia*, VIII: *L'Arcadia*). Nel corso dei giochi Nemei i due atleti, dopo una giornata di lotta che non aveva ancora visto un vinto e un vincitore, per concludere si accordarono perché ognuno si lasciasse colpire dall'altro una sola volta in qualunque parte volesse. Creugante percosse con forza la testa di

Damosseno e pose subito una mano chiusa a pugno sulla propria per proteggerla. Damosseno, tuttavia, lo colpì con la mano destra tenuta distesa e rigida, così da penetrargli il fianco cavandone gli intestini. Gli Argivi bandirono Damosseno e decretarono vincitore il defunto Creugante, dedicandogli una statua nel tempio di Giove Licio.

Canova raffigura Creugante dopo che questi ha colpito Damosseno, e quest'ultimo prima che sferri il colpo micidiale. Sia l'uno sia l'altro si giovano dello scrupoloso studio dell'Antico da parte di Canova, tanto che anche le fonti classiche, non poche, sono facilmente individuabili: dal *Gladiatore Borghese* ai *Dioscuri* del Quirinale, dall'*Ercole Farnese* ai *Tirannicidi* al *Torso del Belvedere*.

Al contrapposto e alla rotazione del busto e della testa di Creugante **Fig. 24.87**, con la compressione della parte sinistra dello stesso busto e la tensione di quella opposta – che aveva facilitato la penetrazione della mano dell'avversario, più di quanto non avrebbe fatto un tessuto muscolare rilassato e capace di assorbire meglio i colpi –, fa da contrasto il corpo più tozzo di Damosseno **Fig. 24.88**, con il busto incurvato, la testa spinta in avanti, la gamba destra tesa, il braccio sinistro portato contro il petto e il destro irrigidito, piegato ad angolo acuto e portato indietro per colpire con forza e precisione.

Mentre il volto di Creugante, sia veduto frontalmente sia di profilo, mantiene una classica bellezza manifestando quasi imperturbabilità, al contrario quello di Damosseno, più squadrato, ha la fronte più corrugata, le narici dilatate, la bocca più dischiusa e presenta una verruca in corrispondenza della narice destra, quasi che quella minima imperfezione fisica bastasse a rendere meglio il carattere "imperfetto", violento e scorretto del pugilatore.

24.88 ↑↖
Antonio Canova, *Damosseno*, 1806. Marmo, altezza 215 cm. Città del Vaticano, Musei Vaticani. Vedute e particolare.

24.89 ↖
Schema geometrico-compositivo di *Damosseno*.

24.90 ↑↗
Antonio Canova, *Ritratti di Napoleone e dei suoi familiari*.

a. *Testa colossale di Napoleone*, 1803-1822. Marmo, altezza 77 cm. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

b. *Napoleone Bonaparte come Marte pacificatore*, 1810. Marmo, altezza 340 cm. Londra, Wellington Museum. Particolare.

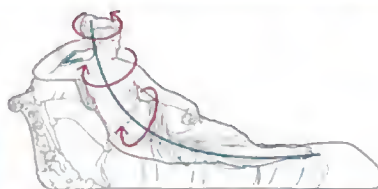
c. *Ritratto di Carolina Bonaparte*, 1813-1822. Gesso, 46×26 cm. Possagno, Museo Antonio Canova.

d. *Busto di Luciano Bonaparte*. Marmo, altezza 48 cm. Collezione privata.

e. *Busto di Alexandrina Bonaparte*. Marmo. Collezione privata.

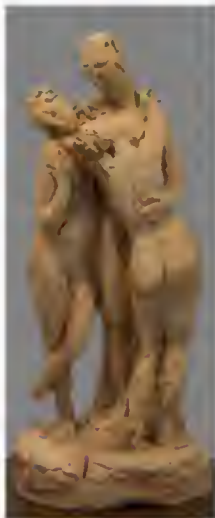
24.91 ↑↓
Antonio Canova, *Paolina Borghese come Venere vincitrice*, 1804-1808. Marmo, lunghezza 200 cm. Roma, Galleria Borghese. Vedute frontale e tergale.

24.92 →
Schema grafico della postura e dei movimenti di *Paolina Borghese come Venere vincitrice*.

24.93 ↘
Paolina Borghese come Venere vincitrice. Veduta della statua sul letto di legno e marmo.

24.94 ←
Antonio Canova, *Venere italica*, 1804-1812. Marmo, altezza 172 cm. Firenze, Galleria Palatina.

24.95 →
François-Xavier Fabre, *Ritratto di Antonio Canova*, 1812. Olio su tela, 91×70 cm. Montpellier, Musée Fabre.

24.96 ↓
Antonio Canova, *Le tre Grazie*, 1812/1813. Terracotta, 36,2×16,5×14,7 cm. Bassano del Grappa, Museo Civico.

24.97 ↑
Antonio Canova, *Le tre Grazie*, 1812-1816. Marmo, altezza 182 cm. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage. Particolare.

Paolina Borghese Dei rapporti di Canova con Napoleone, a cui si è accennato nelle pagine introduttive, sono testimonianza diverse sculture eseguite per lui o per i suoi familiari **Fig. 24.90**. L'esempio più celebre è il ritratto di *Paolina Borghese* **Fig. 24.91**, sorella dell'imperatore e moglie del principe romano Camillo Borghese.

Paolina è raffigurata come Venere vincitrice. Infatti con gesto grazioso tiene in mano il pomo della vittoria offerto da Paride alla dea giudicata da lui la più bella. La giovane donna è rappresentata adagiata su un fianco sopra un divano con una sponda rialzata, a mo' di triclinio. Il busto, sollevato e appoggiato a due cuscini, è nudo fin quasi all'inguine, mentre la parte inferiore del corpo è coperta da un drappo. Esso, sottolineando e sostituendo le pieghe inguinali e scoprendo l'attacco dei glutei, conferisce al ritratto un evidente erotismo, molto più percepito di quanto non sarebbe stato se Paolina si fosse offerta alla vista completamente nuda. Il braccio destro, appoggiato sui cuscini e piegato ad angolo acuto, puntella la testa, tenuta, dunque, ben eretta, volta a destra e appena sfiorata dalla mano quasi chiusa a pugno **Fig. 24.92**.

Il volto idealizzato e le sembianze divine collocano Paolina al di fuori della realtà umana. Tuttavia la cera rosata spalmata da Canova sulle parti nude della statua, a imitazione dell'incarnato, la restituisce al mondo terreno.

Il letto di legno su cui è collocato il pesante marmo **Fig. 24.93** nascondeva un ingranaggio che consentiva alla scultura di ruotare. In tal modo, in base alla posizione che questa assumeva rispetto alla sorgente luminosa (naturale o delle candele) che la colpiva essa era più o meno illuminata e più o meno e variamente ombreggiata, mutando all'infinito d'aspetto e di significato.

Le tre Grazie Una consonante sensibilità conduce contemporaneamente Antonio Canova e il poeta Ugo Foscolo (1778-1827) – che aveva lodato la canoviana *Venere italica* **Fig. 24.94**, esposta a Firenze alla Galleria degli Uffizi nella primavera del 1812 e che compare alle spalle dell'artista nel ritratto che di Canova eseguì *François-Xavier Fabre* (1766-1837) nello stesso anno **Fig. 24.95** – a occuparsi del tema delle Grazie: il primo realizzandone un gruppo statuario, il secondo innalzando loro un inno.

Risalgono al 1812 i primi disegni e un bozzetto in creta per *Le tre Grazie* **Fig. 24.96**, ma Canova ne eseguì una prima redazione in marmo tra il 1812 e il 1816 su commissione di Giuseppina di Beauharnais, prima moglie di Napoleone (ora si conserva all'Ermitage di San Pietroburgo) e una seconda per John Russell, sesto duca di Bedford, tra il 1814 e il 1817

24.98 ←↑
Antonio Canova, *Le tre Grazie*, 1814-1817. Marmo, altezza 173 cm. Londra, Victoria and Albert Museum. Vedute frontale e tergale.

24.99 ↙
Schema grafico delle posture e dei movimenti delle *Grazie*.

24.100 ↙↓
Le tre Grazie.

- **a.** Copia di epoca romana da originale ellenistico, III secolo d.C. Siena, Museo dell'Opera Metropolitana (dalla Biblioteca Piccolomini).
- **b.** Cammeo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
- **c.** II secolo d.C. Marmo. Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino.
- **d.** Raffaello, 1503/1504. Olio su tela. 17×17 cm. Chantilly, Museo Condé.

(adesso esposta per periodi alterni al Victoria and Albert Museum di Londra e alla National Gallery of Scotland di Edimburgo) Fig. 24.98 . Questa seconda è in migliori condizioni di conservazione rispetto alla prima e lo stesso Canova la riteneva forse superiore, perciò di essa si tratterà. D'altra parte le due opere differiscono solo per pochi particolari b e Fig. 24.98 .

Eufròsine («la gioia» o «la letizia»), Aglàia («lo splendore») e Talia («la prosperità» o «la portatrice di fiori») sono stanti (quindi i loro corpi si articolano lungo assi verticali Fig. 24.99) abbracciate l'una alle altre in modo avvolgente, in una configurazione quasi a nicchia, disposte come attorno a una su-

perficie cilindrica. Lo scultore riesce così a mostrare tre diverse attitudini nel gruppo, contrariamente alla tradizione classica e rinascimentale che vedeva disposti i personaggi lungo una medesima superficie piana Fig. 24.100, tradizione da Canova stesso seguita in un dipinto del 1799 (e in alcuni rilievi), che vede le tre dee teneramente abbracciate Fig. 24.101.

Nel gruppo scultoreo inglese (e nel gemello russo), invece, una fanciulla è vista frontalmente (quella al centro) un'altra quasi di spalle (quella di destra) una terza, infine, di fianco (quella a sinistra). Le gambe delle tre divinità sono atteggiate in maniera diversa, ma quasi a costituire, nel complesso, le simmetriche radici allargate di un fusto tripartito, tanto i busti sono ravvicinati. L'insieme delle braccia intrecciate circonda i corpi come un festone decorativo, tutt'uno con il drappo che, dall'ansa centrale (che copre l'inguine della Grazia posta frontalmente), ricala poi in due falde: l'una sfiora le cosce della fanciulla di destra, l'altra, allontanandosi dalla verticale, copre il sesso di quella di sinistra. Questo secondo lembo di stoffa leggera, appena catturato dal movimento della gamba sinistra portata a incrociarsi con la destra, suggerisce l'attimo sospeso prima che, scivolando via, si disponga, per gravità, verticalmente.

I volti sono colti tutti di profilo: la Grazia di destra guarda le altre due Fig. 24.102, c, le cui teste si sfiorano con lieve dolcezza b. Il laccio di braccia che unisce le fanciulle diventa ancor più evidente se il gruppo viene osservato da tergo dove, peraltro, i profili si trasformano in calotte, tenere nuche, capigliature a riccioli e a onde trattenute a. È nelle chiome, appunto, il massimo chiaroscuro che conferisce alle tre figure una superficie liscia e morbida al punto da consentire trapassi di luce e ombra come in uno sfumato pittorico › Scultura e tecnica, p. 548.

24.101 ↖
Antonio Canova, *Le tre Grazie*, 1799. Olio su tela, 103×80 cm. Possagno, Museo Antonio Canova.

24.102 ↑
Le tre Grazie. Particolari.

Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria Già carico di esperienza per aver realizzato gli imponenti *Monumenti funebri a Clemente XIV* (1783-1787) Fig. 24.103 e *Clemente XIII* (1787-1792) Fig. 24.104, debitori entrambi della tradizione barocca, nel 1805 Canova conclude la più significativa e innovativa opera di questo genere con il *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria* Fig. 24.105. Commissionata nell'agosto 1798 dal duca Alberto di Sassonia-Teschen per ricordare la consorte, l'arciduchessa Maria Cristina d'Asburgo-Lorena morta il 23 giugno di quello stesso anno, l'opera riprende un precedente progetto canoviano per la tomba di

24.103 ←
Antonio Canova, *Monumento funebre a Clemente XIV*, 1783-1787. Marmo di Carrara, altezza 740 cm. Roma, Basilica dei Santi Apostoli.

24.104 ←
Antonio Canova, *Monumento funebre a Clemente XIII*, 1787-1792. Marmo di Carrara. Città del Vaticano, Basilica di San Pietro.

24.105 ↑
Antonio Canova, *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria*, 1798-1805. Marmo, altezza 574 cm. Vienna, Augustinerkirche.

Tiziano, non eseguito, ma al quale l'artista si era applicato a partire dal 1790 fino al 1795.

Rappresentativo anche del clima tardo-settecentesco della poesia sepolcrale, il monumento di Canova si accorda al tema della morte così com'è mirabilmente espresso nel carme *Dei Sepolcri* di Ugo Foscolo (pubblicato nel 1807), saldando una singolare vicinanza di sentimenti tra l'artista e il poeta.

La sepoltura – collocata all'inizio della navata laterale destra dell'Augustinerkirche, la trecentesca chiesa degli Agostiniani incorporata nella Hofburg, il grandioso complesso del palazzo imperiale di Vienna – si presenta come una piramide.

24.106 ↑
Roma, Piramide di Caio Cestio, I secolo a.C.

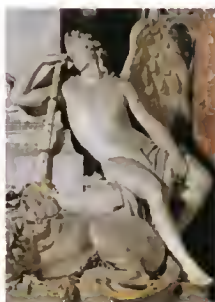
24.107 ↗→
Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria. Particolari.

24.108 ↘
Monumento funebre a Clemente XIII. Particolare del genio della morte.

La forma del sepolcro rinvia ai più immediati precedenti romani della Piramide di Caio Cèstio **Fig. 24.106** e delle tombe Chigi in Santa Maria del Popolo, per quanto le piramidi, i più impressionanti monumenti sepolcrali che la storia ci abbia trasmesso, fossero d'attualità dopo la spedizione in Egitto di Napoleone (iniziata nel 1798).

Canova sottolinea l'ingresso oscuro, che una mesta processione recante le ceneri dell'estinta si appresta a varcare, per mezzo di uno spesso architrave e di due poderosi stipiti.

La defunta, la cui immagine in un medaglione è portata in volo dalla Felicità Celeste in forma di fanciulla, è onorata dalla personificazione delle proprie virtù: la Fortezza, resa dal leone accovacciato e «malinconico», secondo l'espressione dello stesso scultore **Fig. 24.107, a**; la Carità o Beneficenza, rappresentata dalla giovane donna che, accompagnata da una bambina, guida un vecchio cieco beneficiato tenendolo per un braccio **b**. La Tenerezza coniugale del duca Alberto, rappresentata dal genio alato **a** che rinvia al precedente genio della morte del monumento funerario a Clemente XIII **Fig. 24.108**, si abbandona malinconicamente sulla Fortezza della sposa.

Celebrando la defunta, Canova vuole sollecitare la meditazione sulla fatalità della morte, sul rimpianto e sulla «corrispondenza d'amorosi sensi» – «Celeste[1] è questa / corrispondenza d'amorosi sensi, / celeste dote è negli umani» avrebbe scritto Ugo Foscolo (*Dei Sepolcri*, vv. 29-31) – che sola riesce a mantenere in vita le persone care scomparse, con il ricordo e l'affetto pietoso suscitati dalle tombe e dalle «urne confortate di pianto».

Il mondo classico rivive nella scena composta quasi teatralmente da Canova. La Virtù, una figura femminile ammantata e coronata d'alloro, recante il vaso con le ceneri di Maria Cristina **Fig. 24.107, c**, precede un dolente corteo a cui prendono parte, a capo chino, giovani donne, fanciulle e un vecchio. Tutti sono legati fra loro da una ghirlanda di fiori e ciascuno è invitato a entrare passando su un tappeto, che addolcisce gli spigoli dei gradini e simboleggia il comune destino, unendo lo spazio esterno con l'antro buio, la vita e la morte.

1. **Celeste**: divina.

24.2.2

Jacques-Louis David (1748-1825)

La pittura epico-celebrativa

«Non appena fui a Parma, vedendo le opere di Correggio, mi sentii scosso, a Bologna cominciai a fare tristi riflessioni, a Firenze fui convinto, ma a Roma mi vergognai della mia ignoranza». Così *Jacques-Louis David* ricordava le tappe del suo viaggio italiano del 1775 quando, ventisettenne, dopo aver vinto l'ambitissimo *Prix de Rome* divenne *pensionnaire* all'Accademia di Francia a Roma. Man mano che si avvicinava alla meta, quei ricordi di viaggio rivelano la misura del forte senso di disagio spirituale di un artista che, alla vista delle opere d'arte italiane (da quelle del classicismo barocco bolognese alle antichità romane), si vede spogliare delle proprie certezze e si scopre nudo, cioè artisticamente ignorante, non al passo con i tempi; che erano quelli del Neoclassicismo predicato da Winckelmann.

Nato a Parigi il 30 agosto 1748, David compì i primi studi nella capitale francese, dove frequentò l'Académie des Beaux-Arts partecipando più volte al concorso per il premio di pittura che dava la possibilità ai vincitori di risiedere per un lungo periodo a Roma, a contatto con le antichità. David soggiornò in Italia dal 1775 al 1780 Fig. 24.109 (e poi, ancora, dal 1784 al 1785) ed ebbe così modo di studiare la scultura e la pittura romane, in particolare le opere di Raffaello. Dopo un viaggio a Napoli, Ercolano e Pompei, l'artista dichiarò anche di aver aperto gli occhi sull'Antico; solo allora egli comprese che «operare come gli antichi e come Raffaello è essere veramente artisti».

Rientrato in Francia, ebbe numerosi incarichi di lavoro e partecipò attivamente alla rivoluzione del 1789 › Ant. 218, fu deputato e poi presidente della Convenzione Nazionale, appoggiò Robespierre e, alla morte di questi, fu incarcerato dall'agosto al dicembre del 1794. Successivamente, come molti altri intellettuali europei, subì il fascino di Napoleone, tanto da diventare suo sostenitore, e il 18 dicembre 1804 venne anche nominato Primo Pittore dell'Imperatore (cioè pittore ufficiale di corte). Dopo la caduta di Napoleone e la restaurazione della legittimità prerivoluzionaria, nel 1816 l'artista fu costretto all'esilio a Bruxelles, in Belgio, dove si spense il 29 dicembre 1825.

Il disegno Raramente i disegni di David sono realizzati con tecniche grafiche elaborate o colori seducenti. Essi, al contrario, si presentano molto austeri. Solitamente si tratta di opere in cui si nota l'uso per lo più esclusivo della matita a mina di piombo. Tuttavia David impiega anche la penna e l'inchiostro, il cui segno netto è ravvivato dall'acquerello (bruno, nero o grigio) e dalle lumeggiature a tempera bianca o gessetti. Le finalità che David si propone nel disegno sono la chiarezza del segno, la purezza dell'immagine e la sua semplificazione per mezzo del contorno netto, della linea.

Risale alla fine del secondo soggiorno romano dell'artista (o ai primi mesi del 1786) il disegno raffigurante *Marco Attilio Regolo e la figlia* Fig. 24.110, l'unico giunto sino a noi tra quelli inerenti al progetto di un dipinto – mai eseguito – avente per oggetto l'eroe romano in procinto di partire per ritornare a Cartagine dove lo avrebbero atteso le torture e la morte.

Una forte componente dinamica caratterizza il disegno a penna, acquerellato in modo da lasciar trasparire – a tratti – il colore grigio-verde della carta. L'espressione decisa del volto di Attilio Regolo e la sua attitudine, colta in un'andatura sostenuta, mentre cerca di liberarsi dalla stretta implorante della figlia gemente e caduta a terra, sottolineano il carattere eroico di chi si sacrifica per amore della patria. L'acquerello grigio illumina soprattutto le spalle e le braccia della giovane donna a sottolineare la forza degli affetti e la coesione familiare, componenti fondamentali delle virtù romane.

Nel disegno di una *Donna dal turbante* Fig. 24.111 il soggetto enigmatico è reso con una tecnica simile a quella dell'incisione. Un tratteggio incrociato e fitto determina il fondo scurissimo contro cui si staglia il profilo nitido della fanciulla. Il turbante, le fasce e l'abito drappeggiato sono anch'essi resi con tratti incrociati molto sottili disegnati in punta di penna. Il segno è insistito dove l'oscurità dev'essere più forte e i mezzi toni sono dati da un tratteggio parallelo obliquo o verticale, ma il passaggio dall'u-

24.109 ↑
Itinerario del primo viaggio in Italia di David (1775-1780).

■ **Mina di piombo** Detta anche «grafite inglese», si caratterizza per la sua friabilità. Nel 1790 il francese Conté aggiunse dell'argilla alla polvere di grafite e portò i due elementi così uniti a cottura, dando origine alla grafite che si trova nelle attuali matite. In base al grado di cottura e alla percentuale dei componenti, il materiale è più o meno duro.
Disegni e stampe

■ **Marco Attilio Regolo** Generale romano (III secolo a.C.), famoso per essersi recato dai nemici cartaginesi con un'ambasciata sfavorevole, conscio che sarebbe stato ucciso. Fatto prigioniero dai Cartaginesi, era stato rinviato in patria per trattare lo scambio dei prigionieri e convincere le autorità di Roma alla resa. Giunto nella propria città, però, aveva sconsigliato i concittadini dall'accettare le proposte nemiche e aveva perorato la causa della prosecuzione della guerra. Tuttavia, onorando la parola data, fece ritorno a Cartagine dove subì il taglio delle palpebre prima di morire atrocemente rinchiuso in una botte irta di chiodi fatta rotolare da una rupe.

na agli altri è addolcito da innumerevoli puntini che si infittiscono nelle parti maggiormente in ombra.

Tale tecnica è ancor più evidente nel volto, nel braccio e nella nuca della fanciulla dove la puntinatura – che, quasi impercettibilmente, simulando lo sfumato, permette il graduale trapasso dall'ombra alla luce rendendo il senso delle carni tornite e sode – si aggiunge all'azione delicata del tratteggio rado e arcuato.

Il giuramento della pallacorda, opera iniziata e mai conclusa da David, ricorda il giuramento solenne dei membri del Terzo Stato – costituitosi in Assemblea Nazionale – il 20 giugno 1789. Il disegno a penna, inchiostro bruno e acquerello, conservato a Versailles **Fig. 24.112**, mostrante lo stato definitivo che avrebbe dovuto essere trasposto sulla tela, era stato preceduto da non pochi studi. Quello conservato al Fogg Art Museum dell'Università di Harvard consente di capire quanto meticolosa e precisa fosse la tecnica grafica di David **Fig. 24.113**.

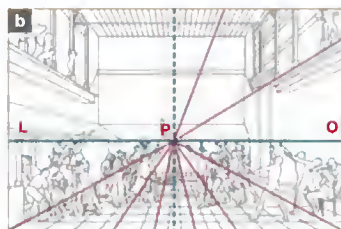
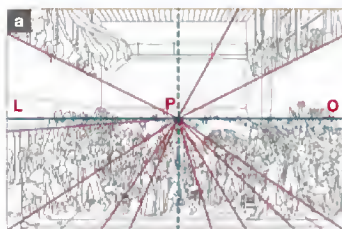
Il foglio, infatti, mostra una puntualissima prospettiva geometrica, che non solo delinea in mo-

24.110 ↑
Jacques-Louis David, *Marco Attilio Regolo e la figlia*, ca 1785/1786. Penna e inchiostro nero, acquerello bruno e grigio, matita nera e rialzi di biacca su carta grigio-verde, 31,5×41,4 cm. Chicago, Art Institute, Clarence Buckingham Collection, inv. 1976.58.

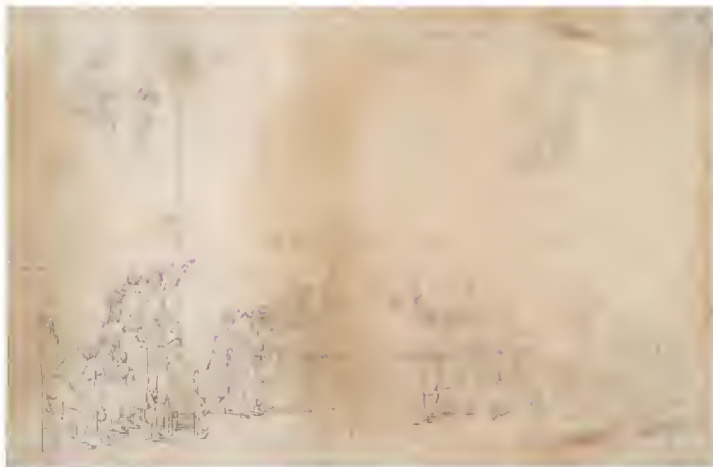
Disegni e stampe

24.111 →
Jacques-Louis David, *Donna dal turbante*, 1794. Disegno a penna e inchiostro bruno, 37×26 cm. Collezione privata.

Disegni e stampe

20 giugno 1789 Avendo il re fatta trovare chiusa la sala in cui l'Assemblea era solita riunirsi a Versailles, il presidente Jean-Sylvain Bailly si servì di un locale in cui si teneva il gioco, appunto, della *pallacorda* (antenato del tennis). I membri dell'Assemblea, in quell'occasione, giurarono di non separarsi mai finché la Francia non avesse avuto una costituzione che mantenesse «i veri principi della monarchia».

24.112 ↑←
Jacques-Louis David,
Il giuramento della pallacorda,
1790. Penna e inchiostro
bruno, inchiostro nero,
acquerello bruno e rialzi
di biacca su tratti di matita,
65,5×101 cm. Versailles,
Musée National du Château.
Disegno e schema prospettico.
M **Disegni e stampe**

24.113 ↙←
Jacques-Louis David, *Studio d'insieme per «Il Giuramento della pallacorda»*, ca 1790.
Inchiostro bruno e grigio,
grafite, 66,2×99 cm.
Cambridge (Mass.), Harvard
University, Fogg Art Museum,
inv. 1943-799. Disegno
e schema prospettico.

M **Disegni e stampe**

do credibile l'architettura, ma, grazie alla griglia del pavimento, consente di collocare i personaggi in profondità dimensionandoli in modo adeguato.

Il confronto tra i due disegni, francese e americano, fa capire la notevole sensibilità grafica e compositiva dell'artista. Il punto di fuga, inizialmente posizionato sul petto di Bailly (il personaggio in piedi su un tavolo) e lungo l'asse verticale **b**, viene spostato più in alto, in corrispondenza della testa, in modo da coincidere esattamente con il centro geometrico del foglio **Fig. 24.112, a**, accrescendo l'impressione di profondità dell'ambiente. Allo stesso tempo il margine superiore dell'architettura è abbassato, così tutte le figure vengono a trovarsi nella metà inferiore della carta, lasciando quasi del tutto vuota la metà superiore.

Il trasporto del disegno sulla tela, lasciata allo stato di abbozzo e di cui si conserva un solo fram-

24.114 ↓
Jacques-Louis David, *Il giuramento della pallacorda* (frammento), 1791-1792. Olio su tela, lumeggiature a biacca e grafite, 370×654 cm. Versailles, Musée National du Château. Particolare.

mento, consente di verificare come tutte le figure fossero state disegnate nude **Fig. 24.114**. Solo con l'apposizione del colore David le avrebbe "vestite", guidato dalla sottostante precisione anatomica.

Le accademie di nudo Durante il primo soggiorno romano Jacques-Louis David è impegnato in tutte le attività e nei programmi stabiliti per i *pensionnaires*. In particolare nell'esecuzione di disegni e dipinti in grado di rivelare l'originalità creativa degli artisti; tra questi le accademie di nudo. A questa tipologia appartengono sia l'*Accademia di nudo virile riverso* **Fig. 24.115**, sia quella di *Nudo virile semidisteso e visto da tergo* **Fig. 24.116**. Si tratta di due oli su tela eseguiti rispettivamente nel 1778 e attorno al 1780, a conclusione del quinquennio romano.

Solitamente identificato come Ettore riverso dietro il proprio carro da guerra, il nudo del 1778 è mostrato in scorcio, adagiato su supporti che costruiscono un ideale piano inclinato, secondo un andamento diagonale, con il busto illuminato in primo piano e le gambe, incrociate, spinte in profondità e quasi nell'oscurità. Il secondo e più tardo nudo, tradizionalmente identificato con Pàtroclo, è visto da tergo, ha la testa reclinata in avanti, mentre i capelli appaiono come mossi dal vento. L'atteggiamento, con la torsione del busto, consente a David di esercitarsi nell'anatomia. Correttamente, e con grande capacità di osservazione da parte dell'artista, il rosso del drappo su cui il giovane uomo è collocato si riflette sulla coscia sinistra e sui glutei: una conquista rispetto all'*Ettore*, in cui il nudo e lo sfondo scuro non si erano valsi degli effetti del giallo-aranciato del drappo contro cui si staglia il corpo dell'eroe troiano.

24.115 ↑
Jacques-Louis David, *Accademia di nudo virile riverso* (*Ettore*), 1778. Olio su tela, 123×172 cm. Montpellier, Musée Fabre.

24.116 ↑
Jacques-Louis David, *Accademia di nudo virile semidisteso e visto da tergo* (*Patroclo*), ca 1780. Olio su tela, 122×170 cm. Cherbourg-Octeville, Musée d'Art Thomas Henry.

■ **Ettore** Eroe troiano, figlio del re Priamo, morì combattendo contro l'invincibile Achille.

■ **Patroclo** Inseparabile amico dell'eroe greco Achille, venne ucciso da Ettore e fu poi vendicato dallo stesso Achille.

Il giuramento degli Orazi La permanenza a Roma fu particolarmente proficua per David. Nei cicli delle Stanze Vaticane e nei dipinti di Raffaello, infatti, egli colse ciò che, a suo avviso, costituiva il carattere grande dell'Urbinate: essere riuscito a isolare ogni personaggio e averlo reso autonomo, pur all'interno di una narrazione con tante comparse e

numerosi protagonisti. Questo egli volle ripetere.

Il giuramento degli Orazi, firmato e datato 1784 e risalente, perciò, al secondo soggiorno romano dell'artista, fu realizzato su commissione del re di Francia e l'anno seguente venne presentato al *Salon* Fig. 24.117. Il soggetto è scelto dalla storia della Roma monarchica quando, durante il regno di Tullo Ostilio, i tre fratelli Orazi, romani, affrontarono i tre fratelli Curiazi, albani, per risolvere in duello una contesa sorta fra Roma e la rivale Albalònga. I tre Curiazi morirono mentre uno solo degli Orazi si salvò, decretando in tal modo la vittoria della propria città. Il soggetto sta dunque a rappresentare le virtù civiche romane e l'amore per la gloria: i tre giovani, infatti, giurano di vincere o morire per Roma. L'adesione di David a tale ideale è certa, come sicura è la volontà di proporlo a chi guarda perché l'esempio spinga all'emulazione i suoi compatrioti.

La scena, non priva di una certa teatralità, si svolge nell'atrio di una casa romana inondata dalla luce solare. L'impianto prospettico è sottolineato dalle fasce marmoree che racchiudono riquadri di pavimento in laterizi disposti a lisca di pesce. Nel fondo due pilastri e due colonne doriche dal fusto liscio sorreggono tre archi a tutto sesto oltre i quali, immerso nell'ombra, un muro delimita un porticato (ornato di una lancia e uno scudo appesi), mentre un'ulteriore arcata – a destra, aperta nel muro in un piano arretrato – lascia intravedere altri ambienti abitativi e una finestra alta da cui entra una luce fioca.

I personaggi sono distinti in due gruppi incor-

24.117 ↑
Jacques-Louis David, *Il giuramento degli Orazi*, 1784. Olio su tela, 330×425 cm. Parigi, Museo del Louvre. Intero e particolare.

24.118 ↗
Schema prospettico del *Giuramento degli Orazi*.

24.119 →↓↘
Jacques-Louis David, *Ritratti*.

a. *Juliette Récamier*, 1800. Olio su tela, 174×244 cm. Parigi, Museo del Louvre.
b. *Anne-Marie-Louise Thélusson, contessa di Sorcy*, 1790. Olio su tela, 129×97 cm. Monaco di Baviera, Neue Pinakothek.
c. *Pierre Sériziat*, 1795. Olio su tavola, 129×95 cm. Parigi, Museo del Louvre.
d. *Jacobus Blauw*, 1795. Olio su tela, 92×73 cm. Londra, National Gallery.
e. *Henriette de Verninac*, 1799. Olio su tela, 145×112 cm. Parigi, Museo del Louvre.

 Costume

a

b

c

d

e

niciati dalle arcate estreme, mentre il vecchio padre si erge nel mezzo, isolato, conscio della propria centralità nella storia e consapevole di mettere a repentaglio la vita dei figli chiedendo loro il giuramento di combattere per Roma; da essi soltanto sarebbero dipese le sorti della città. Egli ha appena parlato: è l'unico ad avere le labbra dischiuse. Il rosso del mantello, che richiama su di lui l'attenzione di chi guarda, lo distingue come personaggio chiave della rappresentazione, mentre leva in alto le spade lucenti che, successivamente, consegnerà ai figli. È proprio su quella mano tenuta stretta che sta il punto di fuga (lievemente spostato a sinistra rispetto all'asse di mezzeria della tela), lì i raggi prospettici conducono gli occhi dell'osservatore **Fig. 24.118**. D'altra parte è in direzione del padre e verso le spade che si protendono le braccia dei tre fratelli, tenute alte nel giuramento solenne. Un giuramento che unisce nell'eroismo i tre giovani, allacciati in un abbraccio che indica grande forza morale, sprezzo del pericolo e unanimità di intenti.

■ ***Salon*** Letteralmente «salotto». Così erano chiamate le grandi esposizioni d'arte che a partire dal Settecento venivano annualmente organizzate a Parigi sia per far conoscere al grande pubblico i nuovi artisti sia, soprattutto, per consentire a quelli già affermati di esporre la propria produzione più recente. Solo chi esponeva a un *Salon* poteva sperare di inserirsi nel mercato e di vendere le proprie opere.

■ **Stile impero** La cultura e il gusto predominanti, anche sul piano della moda e delle arti minori, durante l'età napoleonica. Nel campo della moda gli abiti femminili, ispirati all'antica Grecia, erano caratterizzati da una vita molto alta, sottolineata da un nastro o da una cintura legati appena sotto il seno, e da una gonna dritta e lunga sino alle caviglie. La moda impero venne lanciata e diffusa dall'imperatrice Giuseppina Bonaparte.

M Costume

A destra le donne, meste e mute, carezzate da una luce morbida e diffusa, sono abbandonate nel dolore e nella rassegnazione. In posizione più arretrata la madre degli Orazi copre con il suo velo scuro, presàgo di lutto, i due figli più piccoli, mentre Sabina (moglie del maggiore dei fratelli), affranta e senza più lacrime, si volge verso la cognata Camilla. Questa, piegata verso di lei, le tiene sulla spalla una mano su cui appoggia il capo chino.

Secondo l'estetica neoclassica, David non mostra il momento cruento del combattimento, ma rappresenta quello supremo del giuramento, che precede l'azione, e congela nei gesti tutti i personaggi che in tal modo illustrano l'amor di patria.

I ritratti Mentre veniva affermandosi come pittore, acquistando molta notorietà grazie alle sue tele di grande formato a soggetto storico e dall'intento etico e moraleggiante, David eseguiva anche numerosi ritratti **Fig. 24.119**. In essi uomini e donne in abiti da fine dell'*ancien régime* e in *stile impero* guar-

24.120 ←↙
Jacques-Louis David, *Ritratto di Antoine-Laurent Lavoisier e di sua moglie*, 1788. Olio su tela, 286×224 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Intero e particolare.

M Costume

24.121 →
Schema geometrico-prospettico e compositivo del *Ritratto di Antoine-Laurent Lavoisier e di sua moglie*.

dano verso l'esterno del dipinto rivelandosi all'osservatore per l'attitudine indagatrice o nell'imperturbabile serenità che l'estetica neoclassica preferiva, dal Nord al Sud del Vecchio Continente.

Spicca, tra tutti, il *Ritratto di Antoine-Laurent Lavoisier e di sua moglie* Fig. 24.120, opera di dimensioni non indifferenti, tale da poter competere con le tele di argomento storico, eseguita nel 1788. In essa il grande chimico (1743-1794) – impegnato anche in imprese finanziarie statali che in periodo rivoluzionario lo resero inviso tanto che, a seguito delle accuse di Marat › oltre, fu ghigliottinato – è raffigurato al tavolo di lavoro con accanto la moglie, la giovane Marie-Anne-Pierrette Paulze (1758-1836). L'ambientazione è costituita da una stanza spaziosa, pavimentata a *parquet*, le cui pareti sono scandite da paraste scanalate che poggiano su un alto zoccolo.

Lavoisier siede di fronte al tavolo di lavoro, collocato obliquamente rispetto al quadro prospettico; sul suo volto sta il punto di fuga Fig. 24.121.

L'abito nero che indossa contrasta con il rosso del velluto che copre il tavolo; la sua gamba destra, distesa quasi lungo la diagonale della tela, è protesa in avanti, al di qua del drappo rosso. Essa acquista forza d'impatto, e quasi di penetrazione, dalla piega dello stesso drappo. Lo scienziato è ritratto mentre, distogliendosi dalla scrittura, guarda la moglie che gli si è avvicinata appoggiandogli affettuosamente la mano sinistra sulla spalla.

Sul tavolo e a terra sono collocati degli strumenti scientifici in vetro e ottone. Nella grande bolla in basso a destra, in particolare, si riflettono delle finestre da cui entra un fascio di luce che, attraversando diagonalmente la stanza, colpisce la parte superiore della figura "vaporosa" della signora Lavoisier. L'abito bianco, stretto in vita da una fascia celeste, e i capelli arricciati e gonfi sono luce nella luce. Marie Paulze, che aveva preso lezioni di pittura da David (una cartella da disegno è appoggiata su una sedia a sinistra), guarda verso l'esterno del dipinto, lasciando entrare l'osservatore nell'intimità della stanza, che lo sguardo di Antoine Lavoisier, fisso su di lei, tendeva a isolare.

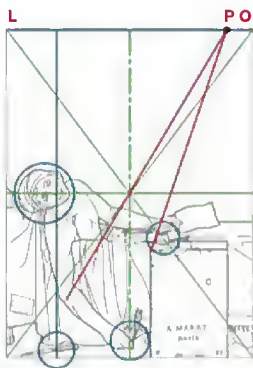
La morte di Marat Il 13 luglio 1793 il medico rivoluzionario Jean-Paul Marat, nato in Svizzera da padre sardo (Màra), direttore del giornale «L'Ami du peuple» («L'amico del popolo»), deputato alla Convenzione, presidente del club dei giacobini, tra i responsabili della caduta dei girondini, venne assassinato nel suo bagno dalla nobile Marie-Anne-Charlotte de Corday d'Armont (1768-1793), fervente seguace delle idee girondine.

David fu incaricato dalla Convenzione di dipingere un quadro che rendesse onore al martire della rivoluzione › Ant. 220.

Nel dipinto Fig. 24.122 non compaiono tutti quegli elementi (noti dalle cronache del tempo) che nella realtà caratterizzavano il luogo del delitto e che avrebbero fatto apparire la morte di Marat troppo simile a quella di un uomo comune. La tappezzeria in carta da parati viene sostituita da un fondo scuro e quasi monocromo, se non fosse per le fitte pennellate gialle formanti una sorta di pul-

24.122 →
Jacques-Louis David,
La morte di Marat, 1793.
Olio su tela, 165×128 cm.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

24.123 ↓
Schema geometrico-prospettico e compositivo della *Morte di Marat*.

24.124 ↓
La morte di Marat.
Particolare.

viscolo dorato che sembra voler investire Marat. Una cartina della Francia e delle pistole appese alla parete non vengono riprodotte, mentre il cesto che fungeva da tavolino viene sostituito da una cassetta di legno chiaro che viene trasformata da David in una sorta di lapide. Su di essa l'artista scrive la dedica: «À MARAT, DAVID. 1793. L'AN DEUX» (A Marat, David. 1793. L'anno secondo).

La sobrietà e l'essenzialità dell'arredo quasi monastico (la cassetta, la vasca da bagno in cui il rivoluzionario è immerso per necessità curative, il ripiano di legno – su cui è gettato un drappo verde – che funge da scrivania, il lenzuolo rattoppato) stanno a testimoniare la virtuosa povertà di Marat, repubblicano incorruttibile, ucciso a tradimento proprio per le sue virtù, le stesse alle quali l'assassina aveva fatto appello per essere ricevuta.

Infatti Marat tiene ancora in mano – come a mostrarlo a chi osserva – un biglietto **Fig. 24.124**, l'inizio di una supplica, in cui si legge:

> «Du 13 juillet 1793 / Marie Anne Charlotte / Corday au citoyen / Marat. / Il suffit que je sois / bien malheureuse / pour avoir droit / à votre bienveillance». (13 luglio 1793. Marie Anne Charlotte Corday al cittadino Marat. Basta che io sia tanto infelice per aver diritto alla vostra benevolenza).

È un atto d'accusa che rivela al mondo l'inganno che ha reso possibile l'efferato delitto di un uomo

Giacobini Appartenenti a un'associazione politica sorta nel 1789 e così detti perché erano soliti riunirsi nell'ex convento parigino dei Domenicani (in francese antico *Jacobins*) di Rue Saint-Honoré. Di orientamento repubblicano e costituzionale, si indirizzarono verso idee più radicali specie sotto l'influsso di Marat e di Robespierre che ne fu capo indiscusso.

Girondini Appartenenti a un'associazione politica di ispirazione repubblicana sorta nel 1791 e così detti in quanto provenienti dal dipartimento francese della Gironda.

24.125 ↑
Michelangelo, *Pietà*, 1498-1499. Marmo, altezza 174 cm, lunghezza 195 cm. Città del Vaticano, Basilica di San Pietro. Particolare.

24.126 ↑
Caravaggio, *Sepoltura di Cristo*, 1602-1604. Olio su tela, 200×203 cm. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana. Particolare.

24.127 ↗
Paul Baudry, *Charlotte Corday*, 1860. Olio su tela, 203×154 cm. Nantes, Musée des Beaux-Arts.

buono e inerme. Il calamaio e la penna d'oca sulla cassetta, la penna ancora stretta nella mano destra e il coltello insanguinato lasciato a terra sono come gli strumenti della Passione. Non a caso, infatti, David costruisce l'immagine del defunto Marat come se si trattasse di una Pietà o di una Deposizione di Cristo (si pensi a quella michelangiolesca in San Pietro **Fig. 24.125**, per esempio, o alla *Sepoltura di Cristo* di Caravaggio **Fig. 24.126**). La ferita aperta sul costato gronda ancora sangue, la testa è riversa sulla spalla destra, il braccio destro è abbandonato lungo la sponda della vasca, il lenzuolo macchiato di rosso pare quasi un sudario.

Al calore dell'accorata partecipazione emotiva dell'artista fanno da contrappeso il gelo della morte, i colori freddi e l'essenzialità. Il parallelo con la morte di Cristo, neppure tanto nascosto, è un modo per collocare Marat al di sopra degli altri uomini, rimarcandone maggiormente le virtù e proponendolo come esempio da imitare. D'altra parte la stessa geometria compositiva e la prospettiva tendono a sottolineare alcuni dati essenziali del dipinto e a richiamare l'attenzione dell'osservatore su determinati particolari **Fig. 24.123**. Il punto di fuga coincide con il bordo superiore della tela, consentendo una visione dall'alto verso il basso; la testa di Marat, nella sua posizione reclinata, segue esattamente la direzione dell'asse orizzontale del dipinto, così come la mano che stringe la penna si trova lungo l'asse verticale e il calamaio è raffigurato lungo una diagonale. Il gomito destro del rivoluzionario assassinato sta lungo la seconda diagonale. Infine, la verticale passante per il volto di Marat e il suo gomito individua l'arma del delitto che, dunque, è in una posizione non casuale.

È importante notare come nel rappresentare la morte di Marat la scelta di David cada su un momento successivo all'omicidio. In tal modo l'evento violento non è mostrato e il volto dell'assassina viene condannato all'oblio. Di lei resta solo il coltello lasciato cadere a terra, mentre la sua azione, malvagia e vile, esalta le virtù civiche del cittadino Marat che, nell'abbandono del corpo e nell'isolamento in un luogo non riconoscibile, indistinto e senza tempo, rappresenta già un monumento e un monito ai concittadini e alle generazioni a venire.

L'eco del dipinto di David fu immediata, tanto da renderne necessaria la diffusione tramite le stampe, nonché l'esecuzione di molte copie (tutte eseguite dall'atelier del pittore).

Circa settant'anni dopo, in condizioni politiche ben diverse, *Paul Baudry* (1828-1886) avrebbe dipinto tutt'altro **Fig. 24.127**. Informatosi attraverso la lettura delle cronache giornalistiche del tempo, dopo un'attenta analisi dei testi storici e lo studio del dipinto stesso di David – da cui desume le fattezze dell'intransigente rivoluzionario assassinato –, l'artista francese può ricostruire l'ambiente in maniera più analitica. Marat giace scomposto nella vasca, trafitto da un coltello ancora piantato nel petto, mentre Charlotte Corday è presentata come un'eroina dallo sguardo fisso, perfettamente consapevole del significato e della portata della sua azione (come risulta anche dalle lettere che la stessa Corday aveva lasciato ai familiari).

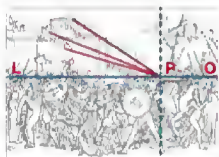
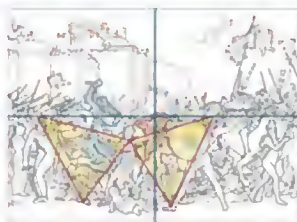
Le Sabine L'adesione di David, mai venuta meno, al principio neoclassico che impone di evitare la rappresentazione dell'azione, in modo da sottolineare la grandezza d'animo dei personaggi, si riscontra chiaramente in altre due opere di grande formato: *Le Sabine* e *Leonida alle Termòpili*, dove l'artista può far mostra delle conoscenze acquisite nello studio dell'Antico riferendosi alla storia romana e a quella greca.

Il primo dipinto **Fig. 24.128**, iniziato nel 1794, ai tempi della prigionia, fu ultimato nel 1799.

L'evento raffigurato è quello della leggenda (narrata dagli storici Tito Livio e Plutarco e cantata dai poeti romani) secondo la quale i Sabini, guidati da Tazio, tentano di riprendere le loro donne che erano state rapite dai Romani, guidati da Romolo, per poter popolare la neonata Roma.

Per evitare spargimenti di sangue i due condottieri decidono di ricorrere a un duello, ma nel frattempo arrivano le donne con i loro bambini a interporsi fra i contendenti che cessano così ogni ostilità. «I sentimenti dell'amore coniugale, paterno e fraterno», scrive lo stesso David in una nota di

24.128 ↑
Jacques-Louis David,
Le Sabine, 1794-1799.
Olio su tela, 385×522 cm.
Parigi, Museo del Louvre.

24.129 →
Schema identificativo dei personaggi principali delle *Sabine* con l'evidenziazione delle posture.

24.130 ↑
Schema prospettico delle *Sabine*.

24.131 ↗
Schema geometrico-compositivo delle *Sabine*.

24.132 ↗
Evidenziazione del gruppo delle donne nelle *Sabine*.

presentazione dell'opera, «si propagano di rango in rango nelle due armate. Presto i Romani e i Sabini si abbracciano e non formano che un solo popolo».

Probabilmente il significato più profondo del dipinto è quello politico legato alla circostanza in cui venne concepito nel 1794. Infatti, per mezzo del soggetto scelto, David vuole invitare i propri connazionali ad abbandonare ogni desiderio di rivalsa e di vendetta per arrivare alla pacificazione nazionale. Si tratta, in tutta evidenza, di un messaggio personale dell'artista, tra i pochi ad aver sempre espresso le proprie idee politiche, oltre che con l'attiva partecipazione agli eventi, anche attraverso le proprie opere. Spesso, infatti, e non a caso, i dipinti erano di grande formato proprio per poter essere visti contemporaneamente dal più alto numero di persone possibile.

La struttura compositiva della grande tela è imperniata sui nudi statuari di Tazio (a sinistra, mostrato di fronte) **Fig. 24.129, 1** e di Romolo in procinto di lanciare il giavellotto (a destra e visto da dietro **2**) nonché sulla dolce, ma risoluta presenza di Ersìlia, figlia di Tazio e compagna di Romolo. Raffigurata al centro del dipinto **3**, avvolta in una veste bianca, essa è colta a gambe e braccia divaricate nell'atto di dividere gli sfidanti intimando loro di fermarsi. La nudità eroica è una delle grandi novità del dipinto, benché criticata fortemente

dai contemporanei: i quattro personaggi principali maschili in primo piano, infatti, sono raffigurati nudi, alternando – da sinistra a destra – la rappresentazione tergale a a quella frontale b.

Nonostante la massiccia presenza della rupe Tarpea e delle possenti fortificazioni del Campidoglio, non è tanto la prospettiva Fig. 24.130 che qualifica il dipinto, quanto la composizione geometrica Fig. 24.131. Tutti i personaggi, in particolare quelli di maggior rilievo, sono collocati all'interno della metà inferiore della grande superficie dipinta di cui la figura femminile dalla veste rossa e dalle braccia piegate e portate contemporaneamente alla fronte sottolinea la mezzeria. Inoltre la posizione inclinata e divergente di Tazio e di Romolo forma con la direzione delle braccia allargate e delle gambe a forbice di Ersilia dei triangoli che congelano il movimento in primo piano, mentre il dinamismo della giovane madre che leva in alto il figlioletto, stando su una porzione di trabeazione, sembra arrestare le schiere confuse dei soldati di cui la selva di lance suggerisce il gran numero.

La tela evidenzia sia lo studio dei modelli antichi da parte di David sia l'orientamento dell'artista teso a tradurre il linguaggio scultoreo in quello pittorico, grazie anche all'accordo cromatico. Non a caso, infatti, i contemporanei vedevano la narrazione come lo svolgersi di un bassorilievo. David, inoltre, ha ben assimilato l'insegnamento del Raffaello dell'*Incendio di Borgo* Fig. 24.133 e quello del classicista Guido Reni della *Strage degli innocenti* Fig. 24.134, come rivela il serrato gruppo centrale delle donne e dei fanciulli che, raggruppati attorno a Ersilia, portano pace tra i contendenti Figg. 24.132 e 24.135.

24.133 ↖
Raffaello (e aiuti?), *Incendio di Borgo*, 1514. Affresco, dimensione massima 728 cm. Città del Vaticano, Stanza dell'Incendio di Borgo. Particolare.

24.134 ↗
Guido Reni, *Strage degli innocenti*, ca 1611. Olio su tela, 268×170 cm. Bologna, Pinacoteca Nazionale. Particolare.

24.135 ↓
Le Sabine. Particolare.

Leonida alle Termopili In *Leonida alle Termopili* Fig. 24.136, eseguito poco prima della caduta di Napoleone, il soggetto ricorda l'eroico sacrificio degli Spartani guidati dal generale Leonida per difendere il passo delle Termopili contro l'incalzante avanzare delle armate persiane di Serse. Di nuovo David si orienta verso la rappresentazione delle virtù patrie, aiutato in ciò dalla celebrata fedeltà degli Spartani alla *polis* e dalla loro altrettanto nota rigidità di costumi.

Pur con delle modifiche rispetto allo studio d'insieme di New York Fig. 24.137, ancora una volta l'artista si concentra sulla rappresentazione di perfetti nudi eroici: dal pensoso Leonida Fig. 24.138, 1, al centro della composizione, ai due ragazzi che, rimandati indietro con uno stratagemma a causa della loro giovane età, decidono invece di restare e morire con gli altri: entrambi coronati di fiori, l'uno si allaccia un sandalo 2 e Fig. 24.139, a, l'altro (a destra) si stringe al vecchio genitore Fig. 24.138, 3. Al suono delle trombe che annunciano l'avvistamento delle truppe nemiche 4 i Greci si preparano alla battaglia (le gambe divergenti e i busti inclinati dei soldati, soprattutto di quelli in primo piano, sottolineano la fretta del momento). Alla battaglia partecipa anche un anziano soldato cieco – all'estrema sinistra 5 – sostenuto da uno più giovane. A destra, sotto Leonida, il cognato Agis 6 e Fig. 24.142, b, deposta la corona di fiori, si appresta a indossare l'elmo.

L'abbraccio del *Giuramento degli Orazi* è riproposto nel gruppo dei quattro amici Fig. 24.138, 7 che, allacciati, offrono le loro corone all'indirizzo di un commilitone che con l'elsa della spada incide sulla roccia un messaggio per i futuri viaggiatori:

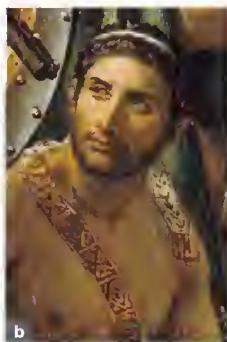
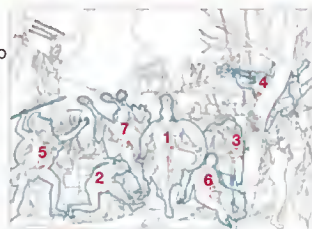
24.136 ↑
Jacques-Louis David, *Leonida alle Termopili*, 1814. Olio su tela, 395×531 cm. Parigi, Museo del Louvre.

24.137 ←
Jacques-Louis David, *Studio d'insieme per «Leonida alle Termopili»*, ca 1804/1813. Disegno a matita nera, 40,4×55 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund 1963, inv. 63.1. Particolare.

Disegni e stampe

24.138 ↗
Individuazione dei personaggi principali di *Leonida alle Termopili*.

1. Leonida
2. Ragazzo che si allaccia un sandalo
3. Ragazzo che si stringe al vecchio genitore
4. Trombettieri
5. Anziano soldato cieco
6. Agis ai piedi di Leonida
7. Quattro amici che giurano

24.139 →
Leonida alle Termopili. Particolari.

«Straniero, va' a dire agli Spartani che siamo morti qui, obbedendo ai loro ordini».

Il messaggio diviene muto incitamento all'emulazione e formidabile testimonianza di coraggio e lealtà.

Bonaparte valica le Alpi Agli inizi della folgorante ascesa militare di Napoleone Bonaparte e all'epoca della convinta adesione di David al pensiero politico dell'ufficiale, diventato poi imperatore, risale invece *Bonaparte valica le Alpi al passo del Gran San Bernardo* Fig. 24.140. Commissionata dal re Carlo IV di Spagna e seguita da almeno tre repliche Fig. 24.141, la tela mostra il generale che monta un focoso cavallo pezzato, ritto sulle zampe posteriori. L'insieme delle due figure occupa l'intero primo piano campeggiando sullo sfondo delle vette alpine e di

24.140 ↑
Jacques-Louis David, *Bonaparte valica le Alpi al passo del Gran San Bernardo*, 1800-1801. Olio su tela, 260×221 cm. Rueil-Malmaison, Musée National des Châteaux de Malmaison & Bois-Préau.

24.141 ↗
Jacques-Louis David, *Bonaparte valica le Alpi al passo del Gran San Bernardo*.

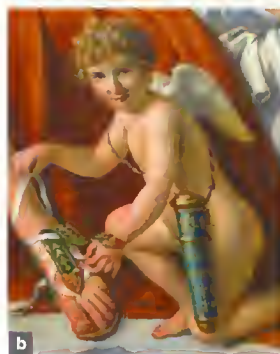
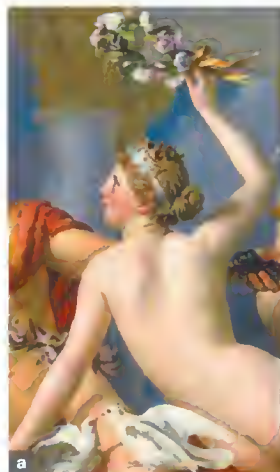
a. 1801. Olio su tela, 271×232 cm. Berlino, Castello di Charlottenburg.
b. 1801-1802. Olio su tela, 271×232 cm. Versailles, Château de Versailles et de Trianon.
c. Ca 1803. Olio su tela, 271×232 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

un cielo a tratti nuvoloso, mentre, nei piani arretrati, pochi soldati che trainano o spingono affusti di cannone e numerose canne di fucile sporgenti da una balza rocciosa suggeriscono una grande armata in lento e difficile movimento.

Napoleone si volge allo spettatore indicandogli genericamente un punto al di là dei monti: la meta della lunga marcia, ma anche il futuro, il destino che lo attende. Il suo volto – ringiovanito dal pennello dell'artista – è idealizzato e la sua calma ostentata risalta in confronto all'agitato cavallo. Alla spinta verso sinistra, la direzione del moto, contribuiscono anche la coda e la criniera dell'animale che, al pari del mantello del generale, sono mosse dal vento.

A simboleggiare l'azione ardimentosa di Napoleone, David dipinge in primissimo piano, a sinistra, delle rocce su cui sono incisi i nomi di Bonaparte e

24.142 ←
Jacques-Louis David, *Marte disarmato da Venere e dalle Grazie*, 1824. Olio su tela, 308×262 cm. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

24.143 ↓
Marte disarmato da Venere e dalle Grazie. Particolari.

dei grandi condottieri che prima hanno valicato le Alpi: Annibale ([HA]NNIBAL) e l'imperatore Carlo Magno (KAROLUS MAGNUS IMP[ERATOR]).

Marte disarmato Il disimpegno politico – conseguente all'abbandono della politica attiva e alla caduta delle illusioni – caratterizza, invece, gli ultimi anni di David, il cui stile, tuttavia, non risente dei cambiamenti di contenuto. Durante l'esilio in Belgio, infatti, l'artista riprende i vecchi temi mitologici, ma il suo principale interesse pare rivolto alla pura rappresentazione della bellezza ideale.

È il caso di *Marte disarmato da Venere e dalle Grazie* Fig. 24.142, un dipinto ultimato nel 1824, l'anno prima della morte. Sullo sfondo di un portico corinzio tetrastilo le tre Grazie allontanano le armi da Marte offrendogli, allo stesso tempo, del vino.

24.144 ↓
Schema prospettico e compositivo di *Marte disarmato da Venere e dalle Grazie*.

■ **Affusto** Dal francese *affust*, robusto sostegno ligneo che sorregge i cannoni per poterli meglio manovrare durante le operazioni di puntamento.

Il dio, semidisteso su un letto a barca e completamente denudato, viene distratto da Venere, anch'essa nuda, che lo incorona con una ghirlanda di rose Fig. 24.143, a, mentre Eros gli slaccia un sandalo b. Due colombe, simbolo dell'amore fra il dio della guerra e la dea della bellezza, tubano.

Le forme delicate di Venere sono simili a quelle della *Psiche* di Canova, e la sua postura ricorda, in controparte, quella di *Paolina Borghese come Venere vincitrice*. L'evidenza geometrica del portico sospeso tra le nuvole dell'Olimpo dà stabilità alla scena, tutta raccolta in uno spazio pressoché quadrato Fig. 24.144. La verticalità delle colonne controbilancia l'armoniosa inclinazione di Marte e Venere verso sinistra, mentre il dipinto prende forza dalle varie tonalità dei blu accordate con i rossi, gli ori e il rosato degli incarnati.

24.2.3 Bertel Thorvaldsen (1770-1844)

Il Neoclassicismo dal freddo Nord al tepore di Roma

Una folla di circa quarantamila danesi festanti accolse il 18 settembre 1838 il ritorno di *Bertel Thorvaldsen* nella natia Copenaghen.

Grida di giubilo, cori, sventolare di bandiere, applausi, onori militari e i professori dell'Accademia di Belle Arti che ricevevano il famoso scultore che sbarcava dalla fregata *Rota* nella rada della capitale della Danimarca costituirono gli episodi più significativi dell'eccezionale avvenimento.

Bertel – che vi era nato il 19 novembre 1770 da un intagliatore di legno islandese e vi aveva studiato all'Accademia Reale – aveva lasciato la capitale danese giovanissimo, nel 1793, dopo aver ottenuto una borsa di studio per Roma. Viaggiando via mare era prima approdato all'isola di Malta, quindi a Palermo, a Napoli e, finalmente, nel 1797 era arrivato a Roma. Non abbandonò l'Urbe che nel 1837, avendola destinata a propria patria adottiva.

A Roma, dove arrivò a essere nominato presidente della prestigiosa Accademia di San Luca, restaurò i marmi dei frontoni del Tempio di Athena Aphaia, lì fatti trasportare nel 1815 da Ludovico di Baviera, che li aveva acquistati nel 1812 per la Gliptoteca di Monaco **Fig. 24.145**. Lavoro, questo, che procurò a Thorvaldsen una fama maggiore di qualunque altra opera egli avesse mai realizzato in precedenza. Lo scultore morì il 24 marzo 1844 nella città natale che, dopo la sua scomparsa, gli dedicò un museo.

La scultura di Thorvaldsen – il «Fidia del Nord», il «moderno Prassitele», come venne presto definito – si inscrive perfettamente nella cultura neoclassica del vivace ambiente romano dominato dalla figura di Canova, il cui esempio fu per l'artista danese di grande importanza, ma non tale da poter essere seguito fino in fondo. E quando il grande scultore di Possagno instillava quasi un vero respiro nelle sue sculture, mediando il bello ideale con quello di natura, Thorvaldsen preferiva restare fedele alla bellezza ideale senza tempo.

24.145 ↖
Il frontone del Tempio di Athena Aphaia nella ricostruzione di Bertel Thorvaldsen. Monaco di Baviera, Gliptoteca. Particolare con Athena e tre guerrieri.

24.146 ↗
Bertel Thorvaldsen, *Diomede con il Palladio*, ca 1804. Matita nera e carboncino su carta marroncina, 28,7×21,8 cm. Copenaghen, Thorvaldsens Museum, Thiele, Registro, n. 7.

M **Disegni e stampe**

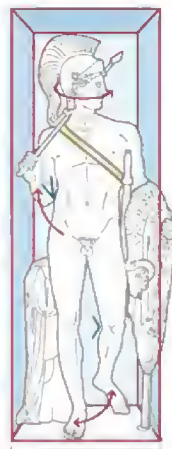
24.147 ↑
Schematizzazione del rapporto chiastico nel *Doriforo* di Policleto.

■ **Diomede con il Palladio** Compagno di Odisseo e guerriero greco, Diomede combatté nella guerra di Troia. Con Odisseo rubò il Palladio, simulacro di Athena, considerato simbolo dell'invincibilità della città microasiatica.

■ **Giasone** Capo degli Argonauti, allevato dal centauro Chirone. Sulla nave Argo Giasone si mise alla ricerca del vello d'oro, la pelliccia preziosa di un ariete alato, consacrata ad Ares e sorvegliata da un drago.

Il disegno Un segno deciso spicca sul foglio con studi per un <u>*Diomède con il Pallàdio*</u> **Fig. 24.146**, disegno preparatorio mai tradotto in scultura. Eseguito attorno al 1804, l'insieme delle varianti (se ne vedono tre a figura intera sulla destra) è superato dalla forza della matita nera che delinea un guerriero che occupa quasi l'intera altezza del foglio ed è raffigurato in nudità eroica e in una posa che rinvia al chiasmo di Policleto **Fig. 24.147**. Si discostano dagli esempi del grande scultore di Argo soltanto la testa ruotata nella direzione della gamba non portante e l'esilità e dolcezza delle forme, che hanno maggiormente risentito di un'ispirazione prassitelica.

L'eroe impugna una corta spada nella destra, mentre con la sinistra tiene il Palladio, simulacro di Athena rubato nel tempio della dea a Troia, città che esso rendeva invincibile.

Giasone Gli stessi criteri formali del *Diomede* sovraintendono alla realizzazione del <u>*Giàsone*</u> **Fig. 24.148**. Qui, inoltre, allo schema policleteo si sovrappone l'esempio dell'*Apollo del Belvedere*,

per il vello d'oro che pende dal braccio sinistro piegato e proteso in avanti dell'eroe mitologico.

La scultura mostra Giasone che incede recando la lancia nella mano destra e appoggiata alla spalla, e il vello nella sinistra. Una cintura, che sostiene una spada entro il fodero, gli attraversa diagonalmente il busto all'altezza dei pettorali. La testa è completamente ruotata verso destra **Fig. 24.149**, tanto che risultano leggibili il perfetto profilo classico, l'elmo e il cimiero ondulato. Questa attitudine suggerisce che, nonostante qualcosa abbia colpito l'attenzione dell'eroe, questi non accenna a fermarsi.

La scultura, tutta contenuta entro i margini ideali di un solido la cui base coincide con quella marmorea della statua **Fig. 24.150**, è fatta per essere guardata frontalmente. La linea di contorno, sicura e senza asperità, definisce il volume plastico sollecitandone la lettura secondo valori lineari e bidimensionali piuttosto che spaziali e tridimensionali.

24.148 ↖
Bertel Thorvaldsen, *Giasone*, 1803-1828. Marmo, altezza 242 cm. Copenaghen, Thorvaldsens Museum.

24.149 ↑
Giasone. Particolari.

24.150 ↗
Schema geometrico-compositivo, della postura e dei movimenti del *Giasone*.

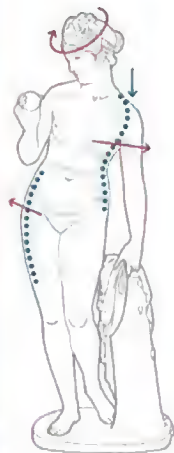
24.151 ↗
Antonio Canova, *Perseo trionfante*, 1800-1801. Marmo, altezza 235 cm. Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino.

Significative, a questo riguardo, appaiono le differenze con il *Perseo trionfante* di Canova **Fig. 24.151**, di cui costituisce una risposta. In tal modo Thorvaldsen sembra aderire, più dello stesso Canova – che crea molteplici punti di vista per le sue sculture, che si espandono nello spazio – alla «quieta grandezza» riconosciuta da Winckelmann come una delle peculiarità della scultura classica.

Venere vincitrice Sulla stessa direttrice di ricerca si colloca anche la *Venere vincitrice* **Fig. 24.152**.

L'esemplare che qui si propone – scolpito nel 1846 per il Thorvaldsens Museum di Copenaghen da un allievo dello scultore, *Johann Scholl* (1805-1861) – è una delle numerose repliche della creazione di Thorvaldsen, che ne fissò le forme nel 1813-1816. La scelta è giustificata dallo stesso metodo di lavoro, quasi industriale, della bottega di Thorvaldsen, che non lasciava che un minimo ruolo – spesso

24.152 ←
Bertel Thorvaldsen, *Venere vincitrice*, 1813-1816. Marmo, altezza 159 cm. Roma, Ambasciata di Danimarca (replica eseguita nel 1846 da Johann Scholl).

24.153 ↓
Schema grafico delle posture e dei movimenti della *Venere vincitrice*.

24.154 →
Ganimede e l'aquila, I secolo a.C.-I secolo d.C. Corniola incastonata in un anello, 0,8×1,1 cm. Copenaghen, Thorvaldsens Museum.

24.155 ↓
Bertel Thorvaldsen, *Ganimede e l'aquila*, 1817. Marmo, 93,3×118,3 cm. Copenaghen, Thorvaldsens Museum. Intero e particolare.

nessuno – all'intervento diretto dell'autore. La Venere, che contempla il pomo donatole da Paride, si pone in posizione colloquiante sia con l'esemplare antico di riferimento – l'*Afrodite Cnidia* di Prassitele conservata ai Musei Vaticani – sia con quello moderno, la *Venere italica* scolpita da Antonio Canova nel 1804-1812 › Fig. 24.94.

Laddove Canova copre pudicamente le nudità della dea, che leggermente si piega in avanti, ma ruota la testa verso destra, determinando così l'assoluta padronanza dello spazio, Thorvaldsen ne accentua la bidimensionalità, quasi come in un disegno. Se la Venere canoviana può dunque essere contemplata da una qualsiasi posizione, quella di Thorvaldsen va guardata soprattutto di fronte. La gamba destra è portante, mentre la sinistra, lasciata mollemente andare all'indietro, comporta il forte pronunciamento in fuori del fianco destro, lo spostamento in senso opposto del busto e l'abbassamento della spalla sinistra Fig. 24.153. Tale complesso e inedito movimento viene equilibrato dalla rotazione della testa verso sinistra. Il braccio destro, infine, è piegato, mentre l'altro regge un drappo che, per necessità statiche, poggia su un tronco d'albero. La composizione molto sinuosa

sottolinea i valori lineari di questa scultura, mentre la grazia accentuata delle sue forme, così come le proporzioni slanciate e l'atteggiamento pensoso, parlano del superamento dell'esemplare antico.

Ganimede e l'aquila Suggerito dall'iconografia classica e, verosimilmente, anche da un'antica gemma della propria collezione Fig. 24.154, nel 1815 Thorvaldsen realizza una prima versione di piccole dimensioni (44×55 cm) del gruppo di *Ganimede e l'aquila*. Risale al 1817 la versione di dimensioni maggiori Fig. 24.155. Anche in questo caso la lettura risulta completa e coerente solo se l'opera viene guardata frontalmente, per quanto la tridimensionalità sparisca per lasciar posto alla suggestione di un grande bassorilievo. I profili, perciò, e la linea di contorno diventano il criterio principale di giudizio.

La scultura trae la sua forza dal contrasto fra il corpo ricoperto di piume opache dell'aquila di Zeus e quello del tutto liscio e lucido del giovane principe frigio rapito dal padre degli dei e condotto sull'Olimpo in qualità di coppiere. E, per l'appunto, il fanciullo, in posizione inginocchiata, è colto mentre quasi devotamente offre da bere all'uccello divino dallo sguardo arcigno e dal becco adunco.

24.2.4 Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)

La perfezione della pittura tra stile neoclassico e toni romantici

Fra i più appassionati e famosi direttori dell'Accademia di Francia, che fu sotto le sue cure dal 1834 al 1841, *Jean-Auguste-Dominique Ingres* risiedette a lungo a Roma. Vi si recò giovanissimo nel 1806, dopo aver vinto il *Prix de Rome*, rimanendovi fino al 1820, ben oltre la scadenza della sua borsa di studio (1810). Dal 1820 al 1824 dimorò a Firenze.

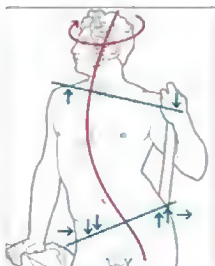
Ingres, quindi, visse in Italia per 25 anni, trascorrendovi circa un terzo della sua vita. Vi stette in compagnia degli amatissimi dipinti di Raffaello alla cui arte lo aveva iniziato il pittore *Joseph-Guillaume Roques* (1754-1847) che aveva avuto come maestro all'Académie des Arts di Tolosa, dove aveva studiato dal 1791 al 1797.

Nato a Montauban (nella Francia Sud-occidentale) il 29 agosto 1780, il giovane Ingres, figlio di un modesto decoratore, dopo i primi studi si trasferì a Parigi nel 1797 per frequentare l'atelier di David. Nel 1825 fu eletto membro dell'Académie des Beaux-Arts divenendone uno dei professori nel 1829. A parte la parentesi romana del 1834-1841, una sorta di volontario esilio, da lui stesso scelto come risposta alle critiche per un insuccesso professionale (e critiche ne aveva ricevute più volte, peraltro, negli anni precedenti), la sua fama crebbe senza rallentamenti. Eppure la sua arte dovette gareggiare con le novità di Delacroix › par. 25.1.9 in una Francia in cui la spinta propulsiva neoclassica di David andava già spegnendosi per lasciare il passo alle espressioni romantiche e, successivamente, al Realismo di Courbet › par. 25.3. L'artista morì a Parigi il 14 gennaio 1867.

Le accademie di nudo Eseguita all'età di vent'anni, l'*Accademia di nudo virile* dell'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi Fig. 24.156 è un tipico esercizio di studio anatomico dal vero. Il modello – di cui viene ripreso il solo torso – è raffigurato di profilo, volto a sinistra, con gli occhi ruotati verso l'alto e in una posa complessivamente serpentinata, a «S», come nelle statue di Prassitele Fig. 24.157. L'appoggio sulla gamba sinistra e sul braccio destro, la cui mano preme contro un vicino ripiano, consentono al bacino di spingersi molto in alto e in fuori e al busto di disporsi lungo un asse fortemente obliquo.

Nonostante si tratti di un semplice soggetto di studio, appare già evidente il particolare trattamento del colore che modella il corpo con toni dorati: una costante nella pittura di Ingres.

24.156 ↑ Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Accademia di nudo virile*, ca 1800. Olio su tela, 102×80 cm. Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

24.157 ↓ Schema grafico della postura e dei movimenti dell'*Accademia di nudo virile*.

Il disegno La fama dell'artista è legata in gran parte alla sua eccezionale capacità di disegnatore. La qualità dei suoi numerosissimi piccoli ritratti disegnati, infatti, non lascia desiderare una loro traduzione in pittura. L'amore di Ingres per il disegno è l'altra faccia della medaglia della sua passione per Raffaello – gran disegnatore –, per Masaccio e per Giotto, artisti studiati in patria, ma contemplati direttamente durante il lungo soggiorno italiano.

> «Disegnare non significa semplicemente riprodurre dei contorni», avrebbe scritto l'artista, «il disegno non consiste semplicemente nel tratto: il disegno è anche l'espressione, la forma interna, il piano, il modellato. Che cosa resta d'altro? Il disegno comprende i tre quarti e mezzo di ciò che costituisce la pittura. Se dovessi mettere un cartello sulla mia porta, scriverei "Scuola di disegno": sono sicuro che formerei dei pittori.»

Nel *Ritratto di mademoiselle Barbara Bansi* Fig. 24.158, la matita corre leggera nel tracciare il panorama

lontano di una città italiana vista dall'alto. Le facciate, le torri e i tetti restano al di sotto della ringhiera di ferro che delimita il margine superiore di un muretto che funge a sua volta da seduta per una fanciulla che, sorridente, guarda verso chi osserva. Posta di tre quarti con le gambe incrociate e le mani in grembo, ella indossa una lunga veste dalla vita alta, uno scialle sfrangiato, appena calato sulle spalle fortemente spioventi, e delle delicate scarpette a punta. La biacca fa emergere la fanciulla come se fosse illuminata da un sole caldo, mentre la matita rende grigi gli scuri e dà corpo al muretto ornato di un bassorilievo con due animali mitologici affrontati.

Una maggiore immediatezza si evince da un foglio di studi per un dipinto tardo, *Il bagno turco* Figg. 24.159 e 24.160 . Qui numerosi particolari di posture di nudi femminili (concentrati in particolare sulla donna che, a destra, profuma i capelli di una compagna che le siede davanti, con il vapore di un bruciaprofumi) sono proiettati in secondo piano dal tratteggio tenue oppure sono rilevati dalla forza di un deciso segno scuro di contorno a matita nera.

«Perfezione» e copia Ingres configura un clima artistico in cui la perfezione stilistica di stampo neoclassico si coniuga al tempo stesso con le istanze proprie del Neoclassicismo – a cui l'artista aderisce incondizionatamente – e con i toni preromantici e romantici.

24.158 ↖
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ritratto di mademoiselle Barbara Bansi*, ca 1797. Sfumino, matita nera, rialzi di biacca su carta beige, 55,4×40,4 cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. RF 31287.

Disegni e stampe

Costume

24.159 ↗
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Foglio di studi di donne per «Il bagno turco»*, ca 1859. Matita nera su carta, 62×45 cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques.

Disegni e stampe

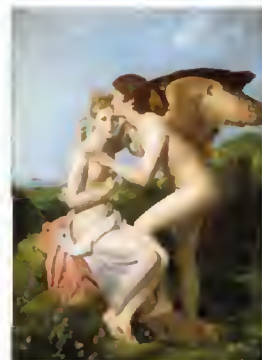
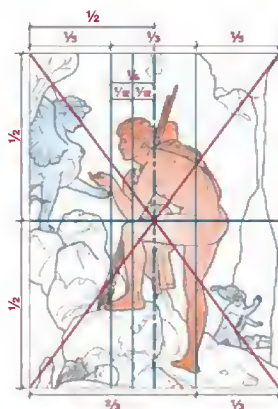
24.160 ↗
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Il bagno turco*, 1862. Olio su tavola, diametro 108 cm. Parigi, Museo del Louvre.

Il desiderio di perfezione conduce il pittore a copiare più volte se stesso replicando i propri dipinti; fatto, questo, che a lungo ha alimentato l'idea di una sua mancanza di ispirazione. Il Neoclassicismo di Ingres, pur avendo origine da David, si svuota, tuttavia, del contenuto politico e rivoluzionario che aveva ispirato e infiammato le tele del maestro parigino, trasformandosi in puro stile. D'altra

24.161 ←↙
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Edipo e la Sfinge*, 1808 (e 1827). Olio su tela, 189×144 cm. Parigi, Museo del Louvre. Intero e particolare.

24.162 →
Schema grafico-compositivo dell'*Edipo e la Sfinge* di Parigi.

24.163 ↓
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Edipo e la Sfinge*, 1864. Olio su tela, 105×87 cm. Baltimora, Walters Art Gallery.

24.164 ↘
François-Pascal-Simon Gérard, *Psiche e Amore*, 1797. Olio su tela, 186×132 cm. Parigi, Museo del Louvre.

parte il grande pittore di Montauban fu sempre un conservatore in politica, tanto da scrivere a un amico, dopo le repressioni, le fucilazioni e le carcerazioni indiscriminate successive alla rivolta parigina del 23-25 giugno 1848:

> «Alla fine abbiamo vinto quei cannibali che si facevano chiamare Francesi. Li abbiamo fatti rientrare nell'inferno dal quale erano usciti grazie al buon tribunale militare che, per fortuna, non ha avuto la mano leggera, e abbiamo bisogno almeno di questa salutare e giusta giustizia per dar speranza alla società…».

Edipo e la Sfinge Fra le più note opere replicate si colloca certamente *Edìpo e la Sfinge*, la cui prima versione risale al 1808 (dipinto che, però, venne ingrandito nel 1827, prima di essere esposto al *Salon* di quell'anno) Fig. 24.161 e l'ultima variante al 1864 Fig. 24.163.

Edipo è in piedi di fronte alla Sfinge che, appollaiata su una roccia, aveva portato il terrore e la morte a Tebe. L'eroe fa perno sulla gamba destra, dall'improbabile conformazione anatomica, ma posizionata in corrispondenza della verticale che divide la tela in due parti di cui una è pari a ⅓ e l'altra a ⅔ Fig. 24.162. Il busto è flesso in avanti, bloccato e sostenuto dal braccio sinistro che, piegato, poggia sul ginocchio sinistro. La coscia e la gamba che vi si articolano sono tenute a squadra, sollevate e con il piede poggiante su una roccia. Mentre la coscia sinistra segue l'orizzontale della mezzeria della tela, il polpaccio è posizionato attorno alla verticale che dista 1/12 dall'asse verticale: ogni elemento è, perciò, disposto secondo una rigida geometria che costituisce l'intelaiatura della composizione. Quest'ultima, inoltre, è tutta giocata – in termini macroscopici – lungo la diagonale sinistra che vede al centro Edipo e ai due estremi la Sfinge e un terrorizzato uomo barbuto.

L'atteggiamento raccolto di Edipo è la naturale evoluzione di una forma che, passando dall'*Eros* di Canova a quello del pittore e illustratore francese François-Pascal-Simon Gérard Fig. 24.164, si conclude nella forma chiusa del *Giovane uomo nudo seduto in riva al mare* di Hippolyte Flandrin › Fig. 24.211.

Edipo, figlio e futuro inconsapevole marito di Giocàsta, è in nudità eroica e solo il mantello ripiegato sulla spalla destra, il cappello a falde larghe che si intravede e due lance dalla punta rivolta in basso lo qualificano come un viandante. Il giovane ricciuto guarda negli occhi la Sfinge mentre scioglie l'enigma che essa pone alle vittime e al quale nessuno, prima di lui, ha saputo rispondere. La

■ **23-25 giugno 1848** La rivolta seguì all'abolizione degli *Ateliers Nationaux* (Opifici nazionali). Sorti come centri di produzione cooperativa in concorrenza con gli stabilimenti privati, erano stati, successivamente, trasformati in istituzioni che davano lavoro ai disoccupati.

■ **Edipo** Mitico re di Tebe al quale Sofocle dedicò due importanti tragedie.

■ **François-Pascal-Simon Gérard** (1770-1837) Allievo di David e vincitore del Prix de Rome (1789), fu apprezzato ritrattista e fine illustratore di soggetti mitologici e favolistici.

24.165 ↓
Rappresentazioni di Napoleone in abiti imperiali.

a. Jacques-Louis David, *L'incoronazione di Napoleone e dell'imperatrice Giuseppina*, 1805-1807. Olio su tela, 621×979 cm. Parigi, Museo del Louvre. Particolare.

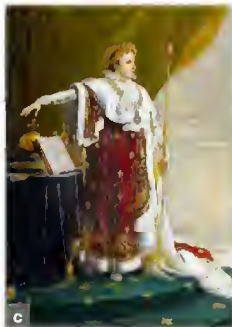
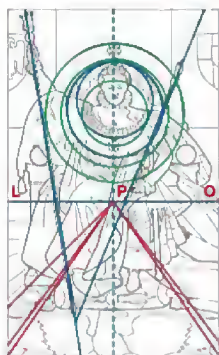
b. François-Pascal-Simon Gérard, *Napoleone I in abiti imperiali*, 1805. Olio su tela, 24×15,5 cm. Fontainebleau, Castello.

c. Atelier di Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Ritratto di Napoleone I come sommo legislatore*, ca 1812. Olio su tela, 261×184 cm. Fontainebleau, Castello.

24.166 →↘
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Napoleone I sul trono imperiale*, 1806. Olio su tela, 259×162 cm. Parigi, Musée de l'Armée. Intero e particolare.

a

b

c

24.167 ↓
Schema grafico-compositivo e prospettico di *Napoleone I sul trono imperiale*.

mostruosa creatura, un po' leone e un po' donna, guarda Edipo con viso arcigno e fissa torva verso l'esterno del dipinto, quasi a voler mostrare, a coloro che osservano, il proprio sconcerto e la rabbia di essere stata vinta.

Non c'è, in quest'opera di Ingres, nessun altro significato se non quello della ricerca della bellezza ideale e il piacere di aver raffigurato un corpo giovane e ben proporzionato, libero nello spazio.

Napoleone I sul trono imperiale Non pochi artisti, a partire dal giorno dell'incoronazione (2 dicembre 1804), hanno raffigurato Napoleone in abiti imperiali. A partire da David, a Gérard, a Girodet › par. 24.2.5, tutti hanno rappresentato l'«Imperatore dei Francesi» in posizione stante **Fig. 24.165**. Ingres, invece, rivoluziona il cosiddetto "ritratto di Stato", ritraendo Napoleone seduto sul trono **Figg. 24.166 e 24.167**. Sotto il pennello del pittore di Montauban l'imperatore diventa una vera e propria icona, sommerso com'è, nella sua perfetta frontalità, dalle vesti e dai simboli della regalità.

Il corpo di Bonaparte è del tutto scomparso, quasi privo di profondità spaziale. Gli ori, il rosso, il bianco, l'azzurro sono i colori dominanti del dipinto. Il chiaroscuro è quasi inesistente per evitare che il fulgore sprigionantesi dall'immagine dell'autorità venisse in un qualche modo occultato; esso, dunque, non costruisce le forme.

Dai drappi di velluto e dalle vesti di seta frusciante, emergono un piede entro una preziosissima scarpetta, braccia fasciate e mani guantate, il volto tondeggiante che pare scolpito nell'avorio: quasi l'imperatore fosse una reliquia ricoperta di *ex-voto*. I simboli del potere sono ben in evidenza: lo scettro del re di Francia Carlo V (1364-1380) tenuto con la destra, la Mano della Giustizia (tenuta con la sinistra), la spada gemmata detta di Carlo

24.168 ↖
Maestà di Sainte-Foy, 985. Oro e pietre preziose. Conques, Abbazia di Sainte-Foy.

Oggetti d'arte

24.169 ↑
Missorium commemorativo di Teodosio I (Disco di Teodosio), 388 o 393. Argento, diametro 74 cm. Madrid, Real Académia de la Historia Hispanica. Particolare.

24.170 ↗
Avori tardo-antichi.

a. *Dittico del console Magno*. Avorio. Milano, Castello Sforzesco.
b. *Dittico del console Areobindo*, 506. Avorio, 39×13 cm. Parigi, Musée de Cluny.

Oggetti d'arte

24.171 ↗
Hubert e Jan van Eyck, *Polittico dell'Adorazione dell'Agnello mistico (Polittico di Gand)* 1432. Olio su tavola, 343×439 cm. Gand, Chiesa di Saint Bavon. Particolare.

Magno, il collare appositamente eseguito per Napoleone, il manto rivestito d'ermellino, la corona d'oro a foglie di alloro.

La figura di Ingres è una *summa* dell'iconografia sacra, profana e mitologica. Essa, infatti, rinvia ai reliquiari romanici **Fig. 24.168**, alle icone bizantine – con un'audace identificazione con il sacro –, agli avori e agli argenti tardo-antichi di consoli e imperatori **Figg. 24.169 e 24.170** – per la ieratica frontalità –, all'immagine di Dio Padre in maestà del *Polittico di Gand* di Hubert e Jan van Eyck (presente al Louvre negli anni dell'esecuzione del dipinto) **Fig. 24.171** – per la cornice a semicerchi che la inquadra –, all'apoteosi imperiale romana, come pure a Zeus, per l'aquila sul tappeto ai suoi piedi.

L'imperatore qui è davvero tale, secondo la tradizione, quasi un corpo mistico senza tempo (di cui Napoleone è il capo e i sudditi le membra), l'erede degli imperatori romani d'Occidente e d'Oriente, il successore consacrato di Carlo Magno, nel momento in cui le vittorie avevano posto la Francia a capo di un territorio ancora più vasto di quello del tempo dei Carolingi › Oggetti d'arte, p. 556.

24.172 ←
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Giove e Teti*, 1811. Olio su tela, 327×260 cm. Aix-en-Provence, Musée Granet.

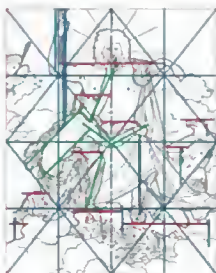
24.173 ↙
Schema geometrico-compositivo di *Giove e Teti*.

24.174 ↙
Schema modulare di *Giove e Teti*.

24.175 ↓
Giove e Teti. Particolare.

Giove e Teti Ispirata ai racconti mitologici di un'antichità immutabile, *Giove e Tèti* Fig. 24.172, opera eseguita nel 1811, ma dalla lunga gestazione, è ispirata a un passo finale del primo canto (vv. 653-705) dell'*Iliade*. La nereide Teti, madre di Achille, implora Giove di rendere i Troiani vincitori delle battaglie che li oppongono ai Greci perché il figlio, allontanatosi dalle mischie per una contesa con Agamennone, possa essere da questi pregato di tornare sui propri passi e riavere indietro Brisèide, la schiava troiana che si era conquistato e che il comandante delle armate greche aveva, invece, voluto per sé.

Giove – che ricalca il *Ritratto di Napoleone* del 1806 – è seduto su un trono sul cui basamento è scolpita una gigantomachia. Al suo fianco sta l'aquila, il rapace che gli è sacro. Le nuvole bianco-grigie, che sulla destra riverberano di bagliori rossastri, coprono i due terzi della tela circondando completamente l'insieme delle figure. Dal cielo azzurro, sulla sinistra, la gelosa Giunone ascolta, non vista.

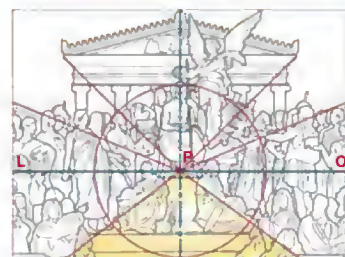
Giove, ammantato di un drappo rosato, ha il possente busto nudo; il braccio sinistro poggia su una nuvola, mentre il destro impugna uno scettro: la divaricazione delle braccia mette ancor più in evidenza l'ampiezza delle spalle in confronto allo stretto bacino. Il volto, impassibile e fisso avanti a sé, è ornato da una fluente barba e da una criniera di capelli scuri; dietro la testa è dipinta una stilizzata aureola di sette raggi.

Teti, in ginocchio e alquanto discinta, implora Giove tenendogli il braccio destro sulle gambe – quasi ad abbracciarle – mentre con la mano sinistra lo vezzeggia carezzandogli la barba.

La composizione è piramidale (i lati obliqui sono suggeriti dalla schiena di Teti e dal manto di Giove) Fig. 24.173. Nella figura del padre degli dei prevalgono le direttrici orizzontali e verticali (che ne sottolineano la ieraticità e la possanza divina), mentre nell'implorante Teti predominano le orizzontali e le linee oblique Fig. 24.174. Una griglia modulare, infine, pare sostenere e dare equilibrio al disegno d'insieme suggerendo anche la posizione di elementi notevoli del dipinto.

Il fitto panneggio del drappo grigio-verde e del velo bianco della nereide Fig. 24.175 contrasta con

la resa pressoché bidimensionale del manto del signore dell'Olimpo. Inoltre la narrazione mitica è proposta in maniera statica. In tal modo Ingres opta per il più adatto tipo di raffigurazione quando si vogliono rappresentare delle divinità; allo stesso tempo la composizione si arricchisce di valori lineari e cromatici, piuttosto che spaziali, collocando la scena fuori dal tempo e lontano dal mondo dei mortali.

L'apoteosi di Omero Il vero e proprio manifesto del Neoclassicismo di Ingres è *L'apoteosi di Omero* Fig. 24.176 . Il dipinto, realizzato nel 1827, appare – grazie anche alle sue notevoli dimensioni – di grande solennità e magniloquenza, nonostante un'impostazione complessiva fortemente retorica. Non a caso, quando venne esposto al *Salon* di fronte a un'opera di Delacroix, ricevette il plauso e l'ammirazione anche dei pittori romantici.

Al centro di un'affollata composizione che rinvia alla raffaellesca *Scuola d'Atene*, davanti alla facciata di un tempio ionico esastilo, su un alto piedistallo siede Omero Fig. 24.177, 17 coronato dalla Vitto-

24.176 ↑
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'apoteosi di Omero*, 1827. Olio su tela, 386×515 cm. Parigi, Museo del Louvre.

24.177 ↑
Schema identificativo dei personaggi dell'*Apoteosi di Omero*.

24.178 ↗
Schema geometrico e prospettico dell'*Apoteosi di Omero*.

1. Orazio
2. Pisistrato
3. Licurgo
4. Virgilio
5. Raffaello
6. Saffo
7. Alcibiade
8. Apelle
9. Euripide
10. Menandro
11. Demostene
12. Sofocle
13. Eschilo
14. Erodoto
15. Orfeo
16. Lino
17. Omero
18. Museo
19. La Vittoria
20. Pindaro
21. Esiodo
22. Platone
23. Socrate
24. Pericle
25. Fidia
26. Michelangelo
27. Aristotele
28. Aristarco
29. Alessandro Magno
30. Dante
31. L'*Iliade*
32. L'*Odissea*
33. Esopo
34. Shakespeare
35. La Fontaine
36. Tasso
37. Mozart
38. Poussin
39. Corneille
40. Racine
41. Molière
42. Boileau
43. Longino
44. Fénelon
45. Gluck
46. Camões

ria **19** librata in aria. Ai suoi piedi stanno le personificazioni dell'*Iliade* **31** e dell'*Odissea* **32**: due figure femminili esemplate sulle Sibille michelangiolesche della volta della Cappella Sistina.

Il sommo poeta greco è circondato dai "grandi", antichi e moderni, divisi in due schiere: gli antichi in alto, i moderni in basso, ma con due significative eccezioni perché Raffaello **5**, tenuto per mano da Apelle **8**, e un pensoso Michelangelo **26** sono collocati tra i primi, in quanto pari agli Antichi. Dante (all'estrema sinistra) **30**, accompagnato da Virgilio **4**, è in una posizione intermedia tra gli uni e gli altri. In basso, in primo piano Molière **41** e Poussin **38** guardano lo spettatore indicandogli Omero come modello da seguire e come vetta insuperata e insuperabile.

Omero è visto come una divinità. A lui, infatti, è dedicato il tempio alle sue spalle, la cui decorazione frontonale (rielaborazione dall'*Apoteosi di Antonino Pio e Faustina* sul basamento della Colonna di Antonino Pio, ora in Vaticano) reca proprio l'apoteosi del sommo poeta, portato in cielo dall'aquila di Zeus. Inoltre, una scritta in greco, scolpita su una delle alzate della grande scalinata che a lui conduce, proprio al di sotto delle personificazioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea* proclama: «Se Omero è un dio, che lo si onori tra gli dei; se non è un dio, che sia considerato tale». La divinizzazione del poeta è sottolineata dall'offerta che ciascuno dei presenti gli porge: Dante gli offre la *Commedia*, Pindaro **20** la sua lira, Fidia **25** lo scalpello e il mazzuolo, Alessandro Magno **29** la teca dove conserva gli scritti omerici.

Tutti compiono un gesto o un movimento, tranne Omero che è perfettamente immobile e frontale, quasi in esclusivo e divino isolamento, sottolineato, come già nei dipinti di Raffaello, dallo spazio libero da figure che lo fronteggia. Tale spazio è delimitato dai due raggi proiettivi che, seguendo gli spigoli dei due muretti posti ai margini inferiori destro e sinistro della tela, convergono al punto di fuga, coincidente con lo sgabello su cui Omero poggia i piedi. Questi ultimi – studiati accuratamente da Ingres **Fig. 24.179** – sono raffigurati in obbedienza alla prospettiva centrale della composizione **Fig. 24.178**.

Il dipinto è ricco di allusioni a opere di altri artisti, anche desunte da stampe in circolazione negli anni dell'esecuzione. D'altra parte per Ingres il pittore non doveva esercitarsi nella copia della natura, ma sulle incisioni dei grandi maestri.

24.179 ←
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Studio per i piedi di Omero*, 1827. Olio su carta incollata su tela, 17×22,4 cm. Parigi, Museo del Louvre.

Il sogno di Ossian Assai più sentito ed evocatore è *Il sogno di Òssian* **Fig. 24.180**, un dipinto eseguito nel 1813, esemplato sui precedenti di François Gérard **Fig. 24.183** e, soprattutto, di Anne-Louis Girodet **› Fig. 24.200**. Da quest'ultimo, che vi aveva fatto ricorso sin dal 1799, Ingres riprende anche la speciale luce lunare.

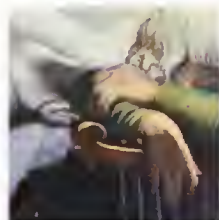
L'attenzione prestata a Ossian, considerato per alcuni decenni, a partire dagli anni Sessanta del Settecento, pari a Omero, e il tema dell'evocazione proiettano l'ispirazione pittorica di Ingres nel campo del gusto per i primitivi, tipico del preromanticismo francese. Il bardo addormentato, riverso sulla propria arpa, è colto nell'atto di sognare. I personaggi fantastici del sogno, gli eroi armati e le belle eroine che avevano popolato le sue ballate, prendono dunque forma reale sopra e accanto a lui.

Si tratta di figure a chiaroscuro, quasi monocrome, illuminate da un lume notturno e opalino che conferisce loro la forma. Esse poggiano su una nuvola come di stucco e, se a sinistra il loro blocco è compatto e le loro pose variate, a destra un muro di armati prospetticamente si allontana suggerendo eroiche moltitudini. La monocromia sottolinea anche l'incorporeità dei personaggi sognati **Fig. 24.181, a**, mentre la realtà di Ossian è richiamata dalle sue vesti colorate e dal paesaggio di rocce scure che si stagliano contro un mare azzurro e un cielo blu cobalto, dunque è cromaticamente assai ben definita **b**. Un silenzio soprannaturale avvolge la scena composta dal bardo creatore e dalle spettrali creature dei suoi sogni.

L'opera, commissionata per ornare la camera da letto di Napoleone nel Palazzo del Quirinale, dispersa e recuperata da Ingres durante gli anni in cui diresse l'Accademia di Francia, fu modificata successivamente. In particolare entro il 1854 vi furono aggiunti dei personaggi laterali (alcuni dei quali, appunto, non compaiono in un disegno acquerellato preparatorio del 1813 **Fig. 24.182**): la figura di destra, che tiene in alto uno scudo, protesa in avanti, per esempio; e ancora Oscar (il guerriero di sinistra), figlio di Ossian e di Evirallina, la donna semidistesa di sinistra che tocca il braccio del bardo che sogna.

Il suggestivo controluce che caratterizza queste figure è forse ricordo degli armati che vegliano

24.180 →↓
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Il sogno di Ossian*, 1813. Olio su tela, 348×275 cm. Montauban, Musée Ingres. Intero e particolare.

24.181 ↓
Schematizzazioni grafiche del rapporto monocromo/colore nel *Sogno di Ossian*.

■ **Ossian** Leggendario guerriero e bardo gaelico del III secolo. Le sue imprese, tramandate dalla tradizione orale, vennero riprese in vari canti e ballate, a loro volta preziosa fonte di ispirazione per molti poeti romantici, fra cui il poeta James Macpherson (1736-1796). Il termine «bardo» (lat. *bardus*) indica gli antichi cantori celti.

24.182 ↓
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Il sogno di Ossian*, ca 1813. Acquerello, inchiostro grigio, lavis grigio, mina di piombo, penna, 26,5×14,5 cm. Parigi, Museo del Louvre, Départment des Arts Graphiques, inv. RF 1446.

Disegni e stampe

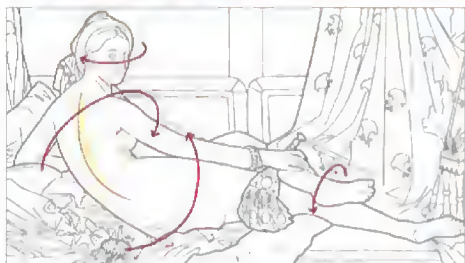
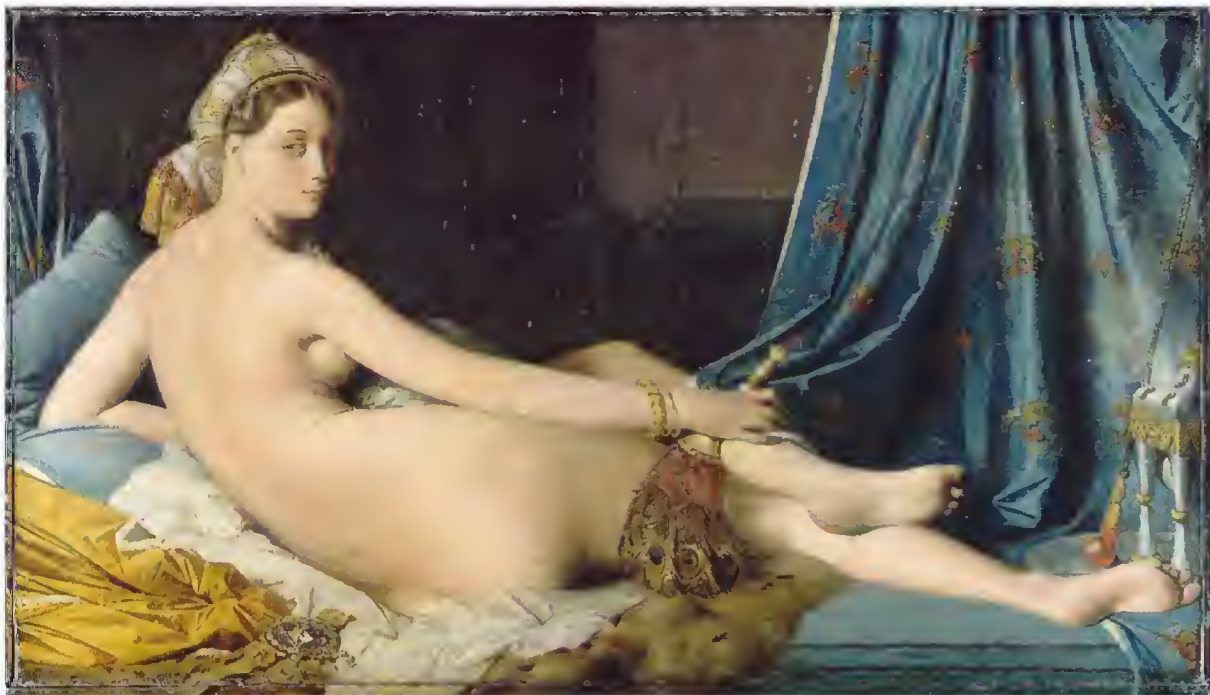
24.183 ↓
François-Pascal-Simon Gérard, *Ossian sulle rive del lago di Lora desta gli spiriti col suono della sua arpa*, 1801-1802. Olio su tela, 180,5×198,5 cm. Musée National des Châteaux de Malmaison & Bois-Préau.

l'imperatore nel *Sogno di Costantino* Fig. 24.184, dipinto da Piero della Francesca nella Chiesa di San Francesco ad Arezzo, città visitata da Ingres all'epoca del soggiorno fiorentino.

La grande odalisca Un clima intimo e conturbante è invece configurato nella *Grande odalisca* Fig. 24.185, suggestiva di contaminazioni romantiche per il gusto dell'esotico. Ma l'esotismo di Ingres, a ben considerare, non è autentico, studiato e osservato – come sarà, invece, per Delacroix –, esso ha solo il sapore di una tendenza, un orientamento di certa pittura del tempo. Infatti, gli oggetti orientaleggianti – il bruciaprofumi e la lunga pipa all'estremità destra › Fig. 24.189, a – sono presenze d'occasione, mentre il turbante e il gioiello b che adornano la te-

24.184 →
Piero della Francesca, *Il sogno di Costantino*, ca 1452-1466. Tecnica mista. Dalle *Storie della Croce*. Arezzo, Chiesa di San Francesco. Particolari degli uomini armati.

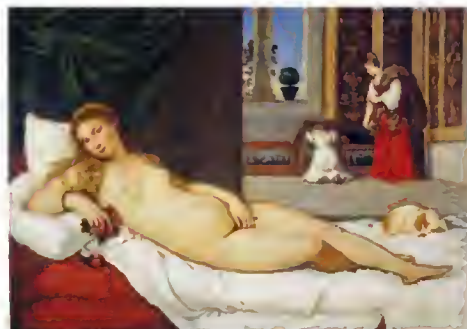
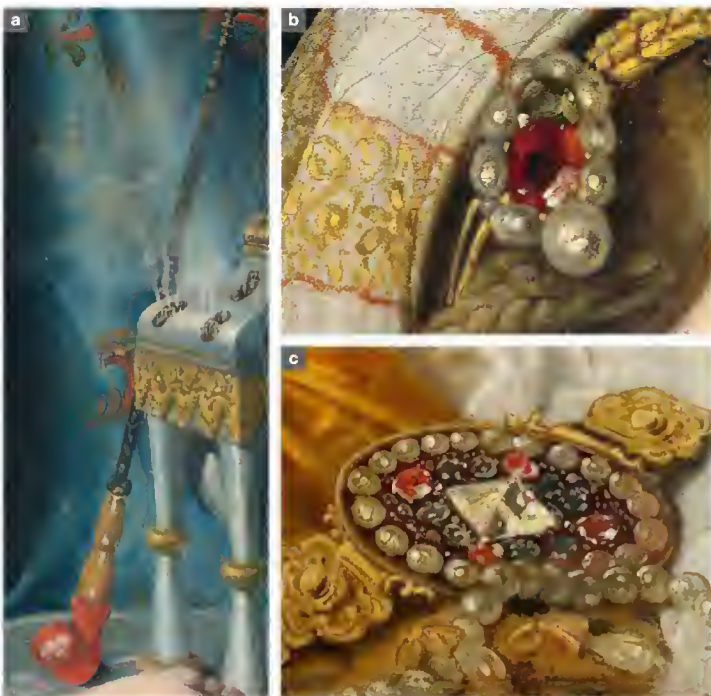
Lavis Termine francese, derivato dal verbo *laver*, lavare, che indica la tecnica di colorare un disegno diluendo l'inchiostro in acqua.

Disegni e stampe

sta della giovane donna sono ripresi dalla *Fornarina* di Raffaello, benché in controparte Fig. 24.187 . È infatti ai grandi maestri del Cinquecento che il pittore francese si rifà per la composizione della struttura e lo studio delle forme. La *Venere di Urbino* di Tiziano Fig. 24.188 sta alla base della composizione, con l'inversione della posizione del drappo e, per conseguenza, della stanza in profondità. Una tenda azzurra ricamata, infatti, fa da quinta laterale ricadendo pesantemente a destra (e in piccola parte anche a sinistra), lasciando trasparire l'ambiente alquanto scuro al di là di essa, ma tale da lasciar comunque intravedere due grandi bauli e il muro di fondo. Contrariamente alla Venere tizianesca, completamente rivolta verso l'osservatore e vista dall'alto, quella di Ingres è veduta di spalle, distesa su un letto – o un divano – rivestito di stoffa azzurra, sul quale sono gettati un grande cuscino, una pelliccia bruna, una coperta gialla e un lenzuolo bianco. Tra la coperta e il

24.185 ↑
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La grande odalisca*, 1814. Olio su tela, 91×162 cm. Parigi, Museo del Louvre. Intero e particolare.

24.186 ↖
Schema grafico dei movimenti e della postura della *Grande odalisca*.

24.187 ↗
Raffaello, *Ritratto di giovane donna* (*La Fornarina*), 1520. Olio su tavola, 85×60 cm. Roma, Galleria Nazionale. Particolare.

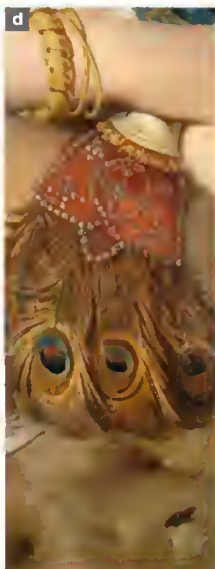
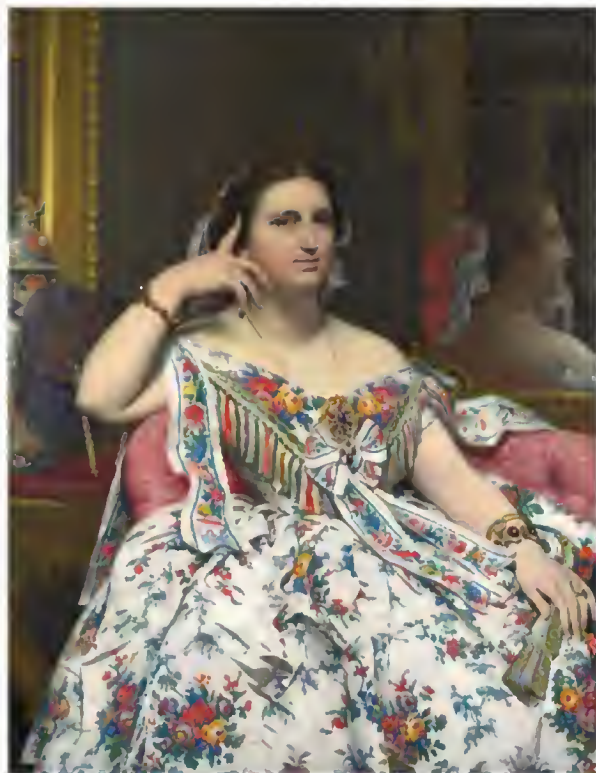
24.188 →
Tiziano, *Venere di Urbino*, 1538. Olio su tela, 119×165 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi.

24.189 ←↙
La grande odalisca. Particolari.

24.190 ↓→
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ritratti*.
a. *Mademoiselle Caroline Rivière*, 1804-1806. Olio su tela, 100×70 cm. Parigi, Museo del Louvre. Intero e particolare.
b. *Monsieur Bertin*, 1832. Olio su tela, 116×95 cm. Parigi, Museo del Louvre.

Costume

lenzuolo è appoggiato anche un gioiello **Fig. 24.189, c** e altri ne indossa la giovane donna al polso, mentre regge un ventaglio di piume di pavone **d**. La sua testa è ruotata indietro e gli occhi guardano un punto all'estremità sinistra **Fig. 24.186**. Il volto denuncia un'espressione consapevole, ma non maliziosa. Il grande corpo morbido definito da una linea ondulata, una flessuosa mezzaluna rosata, ha proporzioni deformate. Le membra della donna distesa, esageratamente allungate, derivano dai dipinti manieristi, mentre la postura, con il braccio sinistro che funge da appoggio e la gamba sinistra piegata e portata su quella destra, dipende dalle statue giacenti dei sepolcri medicei di Michelangelo nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo.

I ritratti La grandezza di Ingres si rivela soprattutto nei numerosissimi ritratti che eseguì, tutti definiti dalla perfezione del disegno, dall'uso sapiente del colore e da una non comune capacità introspettiva **Fig. 24.190**. In essi lo stile costituisce un'immutabile costante che si adatta al variare dei gusti: solo il passaggio dalla moda in stile impero a quella di pieno Ottocento, ben visibile negli abiti delle donne ritratte, infatti, dice del tempo che passa.

Di particolare suggestione, a questo proposito, sono i ritratti di *Joséphine-Éléonore-Marie-Pauline de Galard de Brassac de Béarn, principessa di Broglie* **Fig. 24.191** e di *Madame Inès Moitessier* **Fig. 24.194**. L'una del 1853, l'altra del 1844-1856, le opere san-

24.191 ↖
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ritratto di Joséphine-Éléonore-Marie-Pauline de Galard de Brassac de Béarn, principessa di Broglie*, 1853. Olio su tela, 121,3×90,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection.

Costume

24.192 ←
Schema grafico delle posture e dei movimenti del *Ritratto della principessa di Broglie*.

24.193 ↖
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Studio per il ritratto della principessa di Broglie*, ca 1853. Grafite su carta, 29,8×15,9 cm. Bayonne, Musée Bonnat.

Disegni e stampe

24.194 ↗
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ritratto di madame Inès Moitessier*, 1844-1856. Olio su tela, 240×178 cm. Londra, National Gallery.

Costume

no cogliere con grande finezza la personalità delle due effigiate.

Della principessa di Broglie Ingres ha saputo svelare l'anima, carpendone l'essenza: le fonti, infatti, la ricordano come molto bella e altrettanto riservata. Così la dipinge il pittore dopo vari studi preparatori **Fig. 24.193**. La giovane donna, che sarebbe morta di lì a pochi anni di consunzione, appena trentacinquenne, è in piedi, tiene le braccia conserte e, appena piegata in avanti, poggia il braccio sinistro sulla spalliera di una poltrona imbottita. Uno scialle color avorio, con un bordo ricamato con fili di seta giallo-oro, sta sulla poltrona rivestita di damasco. Contro di essa risplende l'abito di seta celeste, carico di riflessi metallici, indossato dalla principessa. Un divano di damasco blu corre lungo la parete di fondo a riquadri. La nobildonna indossa dei preziosi gioielli: la catena che le cinge il collo è ispirata a esemplari antichi. Il suo volto, dall'ovale perfetto impreziosito da profondi occhi nocciola, è incorniciato dai capelli in un mobile succedersi di curve e controcurve. La testa, inclinata un po' sul fianco, volge verso l'osservatore **Fig. 24.192**. Un nastro, celeste come l'abito che le orna le chiome ordinate; delle lievi piume verdastre, pendenti dai nastri, si dispongono come un'aureola laica che esalta il sorriso appena accennato.

Florida e ricca, Inès Moitessier **Fig. 24.194** è seduta su una dormeuse rivestita di damasco rosso. Il suo vistosissimo e ampio abito bianco con *bouquets* di rose multicolori è reso più civettuolo da nastri, svolazzi e nappe, mentre preziosi gioielli parlano di opulenza ostentata. Un nastro rosso le orna i capelli raccolti riflettendosi in uno specchio che occupa gran parte della superficie pittorica dietro di lei. Incorniciato d'oro, esso fa bella mostra di sé al di sopra di una console ugualmente dorata riflettendo, oltre alle spalle nude e ben tornite di madame Moitessier, anche il ricco ambiente al di qua del quadro: un'infilata di porte laccate e candelieri a muro. La

24.195 ←↓
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La viscontessa Othenin d'Haussonville*, 1845. Olio su tela, 131,8×92 cm. New York, The Frick Collection. Intero e particolare.

24.196 ←↓
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ritratto di Madame de Senonnes*, 1814. Olio su tela, 106×84 cm. Nantes, Musée d'Arts. Intero e particolare.

posa morbida della donna e il suo sguardo, che denuncia un sorriso colto sul nascere, ingentiliscono il ritratto rivelando un Ingres critico attento e commentatore sensibile. Lo specchio che mostra quel che è nascosto alla vista – tema che avrà un importante seguito nella pittura impressionista – è usato più volte da Ingres, come stratagemma raffinato per suggerire una completa visione, frontale e tergale, delle sue figure femminili **Figg. 24.195 e 24.196**.

■ ***Dormeuse*** Voce francese, dal verbo *dormir*, dormire. Divano dallo schienale rialzato da una sola parte.
Oggetti d'arte

■ ***Console*** Mobile a forma di tavolo modanato, ma con un lato piatto in modo da poter essere addossato a un muro.

Oggetti d'arte

24.2.5 Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson (1767-1824) e Hippolyte Flandrin (1809-1864)

Due allievi molto dotati

Furono David e Ingres i due grandi artisti neoclassici che segnarono a lungo, con l'esempio e l'insegnamento, la pittura francese dell'Ottocento; il secondo, peraltro, operando anche in contemporanea con i primi grandi pittori romantici ed esponendo al loro fianco nei *Salons* parigini.

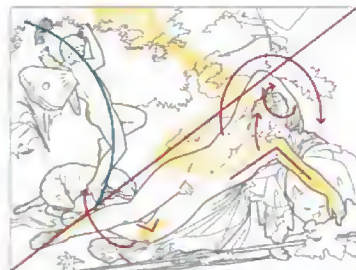
I loro allievi furono numerosi e molto noti. Gli atelier di David e, successivamente, di Ingres, infatti, accoglievano i giovani migliori e meglio dotati di Francia, che dei maestri condividevano le ricerche e le aspettative. Solo di recente la critica ne sta rivalutando la rilevanza ricostruendone le biografie. Due nomi, tuttavia, emergono sia per capacità sia per le opposte volontà o di allontanarsi dal maestro per esplorare nuove strade, o di seguirne fino in fondo l'insegnamento, ma adombrando una sensibilità romantica: Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson e Hippolyte Flandrin.

Anne-Louis Girodet

Anne-Louis Girodet poi anche *de Roucy* – dal nome di un bosco all'interno di una proprietà paterna – e infine *Trioson*, dal nome della famiglia che lo adottò, si era conquistato nel 1809 un pomposo cognome dall'apparenza nobiliare. Girodet era nato in una famiglia benestante a Montargis il 5 gennaio 1767. Il 13 dicembre 1824, tre giorni dopo la morte, avvenuta a Parigi, i suoi funerali furono seguiti da oltre duemila persone che lo piangevano riconoscendo in lui un maestro, al pari di David.

Di Jacques-Louis David (e anche di Étienne-Louis Boullée) Girodet era stato allievo vincendo il *Prix de Rome* nel 1789. Gli anni della Rivoluzione lo videro a Roma e, come rifugiato, a Napoli. Rientrò a Parigi nel 1795. Lavorò lontano dal potere, pur avendo tentato di ottenere incarichi pubblici.

Resosi autonomo da David, a partire dal 1791, l'artista tese alla rappresentazione dell'invisibile e dell'immateriale, secondo un'ottica non completamente neoclassica, scegliendo temi sofisticati e cólti, trattati con un esasperato estetismo.

Il sonno di Endimione Eseguito a Roma nel 1791 ed esposto per la prima volta al *Salon* del 1793, *Il sonno di Endimione* **Fig. 24.197** riprende un mito poco frequentato dagli artisti, quello del giovane pastore Endimione, figlio della ninfa Calice e di Zeus,

che chiese al padre il dono dell'immortalità e dell'eterna giovinezza, l'una e l'altra ottenute al prezzo di un sonno eterno.

Il dipinto mostra Endimione disteso e dormiente, vegliato dal proprio cane fedele, mentre Eros, trasformato in Zefiro con le ali di farfalla notturna, eretto di fronte a lui e sospeso in volo, scosta delle fronde che consentono ai raggi di Selène (la Luna, personificazione di Artemide) di unirsi al giovane di cui si è invaghita.

Endimione occupa gran parte del dipinto con il suo corpo flessuoso disposto lungo la diagonale della tela che da sinistra sale verso destra **Fig. 24.198**, giacendo sul suo mantello e su una pelle di felino maculata. Languidamente composto, il giovane è rappresentato con la gamba sinistra leggermente flessa all'indietro; un braccio è disteso e abbandonato sulle coltri quasi ortogonalmente al busto, mentre l'altro, piegato, gli incornicia morbidamente il volto. La testa, dai lunghi capelli intrecciati di nastri, è ruotata verso sinistra.

Il suo corpo, innaturalmente frontale (perché, invece, a motivo della posizione, il busto dovrebbe essere soggetto a torsione), non è né atletico né muscoloso: il ventre è molle e grava verso il basso.

Il giovane dipinto da Girodet è l'esatto contrario di quanto altri artisti suggerivano in nudi virili negli stessi anni **Fig. 24.199**. Pur se in temi e contesti diversi, infatti, venivano proposte attitudini simili a quelle del giovane amato da Selene, la qual cosa rivela l'esistenza di una tipologia posturale non rara nelle accademie di nudo e dalle quali Endimione stesso dipende › Fig. 24.115.

24.197 ↑↓
Anne-Louis Girodet, *Il sonno di Endimione*, 1791. Olio su tela, 198×261 cm. Parigi, Museo del Louvre. Intero e particolare.

24.198 ↗
Schema compositivo e dei movimenti del *Sonno di Endimione*.

24.199 ↗
François-Xavier Fabre, *La morte di Abele*, 1791. Olio su tela, 146×198 cm. Montpellier, Musée Fabre.

Il giovane pastore preda del sonno associa curve morbide al trattamento delicato dell'incarnato tipici della rappresentazione di un corpo femminile, suggerita anche dalla sua postura che ripete quella dell'*Arianna del Belvedere* o delle Veneri cinquecentesche (in specie di Giorgione). Un modo, verosimilmente, per significare un'età, una personalità o una sessualità non ancora completamente definite.

Eros/Zefiro ha il corpo inarcato e sfiora con il piede un polpaccio di Endimione.

Selene, l'invenzione più notevole e spettacolare del dipinto, è una divinità del tutto immateriale: essa è pura luce – lattiginosa e notturna – che riempie misteriosamente di sé il varco tra le fronde e colpisce con un raggio le labbra del giovane che dorme mentre, come vapore luminescente, ne accarezza dolcemente il corpo.

Il mistero e il contenuto intimo ed emozionale entrano di colpo nella pittura neoclassica a incrinare la razionalità e l'espressione lineare di valori etici e politici che avevano costituito l'estetica di David e indirizzato il Neoclassicismo pittorico francese.

Ossian Un nuovo conturbante dipinto di Girodet avrebbe aperto le porte al soprannaturale e alla poesia epica determinando un giudizio fortemente negativo di David e aumentando così, ancor più, il solco che separava il maestro dall'allievo («Ah! Girodet è pazzo!», confessava a tal proposito David, «... è pazzo, o io non capisco più niente di pittura...»).

Eseguito nel 1801 su commissione degli architetti Charles Percier e *Pierre-François-Léonard Fontaine* (1762-1853) per ornare il salone del castello

24.200 → ↓
Anne-Louis Girodet, *Ossian riceve nel Walhalla i generali della Repubblica caduti per la patria*, 1801. Olio su tela, 192×182 cm. Rueil-Malmaison, Musée National des Châteaux de Malmaison-Bois-Préau. Intero e particolare.

24.201 ↓
Evidenziazione dei personaggi in *Ossian riceve nel Walhalla i generali della Repubblica caduti per la patria*.

1. Ossian
2. Generale Desaix
3. Generale Kléber
4. Fingal
5. Francesi
6. Vittoria
7. Gallo
8. Colomba
9. Aquila

24.202 ↑
Schema grafico con l'evidenziazione delle meteore luminose in *Ossian riceve nel Walhalla i generali della Repubblica caduti per la patria*.

di Malmaison, con il suo *pendant* commissionato a François Gérard › Fig. 24.183, *Ossian riceve nel Walhalla i generali della Repubblica caduti per la patria* Fig. 24.200 tratta un soggetto caro a Napoleone, che prendeva piacere nella lettura dei canti ossianici. Anne-Louis Girodet rappresenta, in una tela dal formato pressoché quadrato, un mondo popolato di fantasmi diafani che accolgono e festeggiano i generali e i soldati di Napoleone morti gloriosamente in battaglia.

Al centro del dipinto c'è lo stesso Ossian Fig. 24.201, 1, il bardo cieco, proteso ad abbracciare il generale Desaix 2, mentre il generale Kléber 3 tende la mano all'eroe Fingal 4 dall'elmo ornato di un'ala d'aquila. Il drappello dei Francesi (un gruppo azzurrato nella porzione centrale di destra del dipinto 5) è preceduto dalla Vittoria senza ali 6, ma ornata da una meteora splendente che lascia dietro di sé una lunga scia luminosa. Il gallo 7, emblema dei Francesi, su un fascio di fronde di palma, di ulivo e di alloro tenuto dalla Vittoria e circonfuso di luce dorata, protende le ali per proteggere una colomba 8 aggredita da un'aquila 9 (simbolo dell'Austria) che si ritrae impaurita.

Stelle o meteore punteggiano il dipinto accendendolo localmente di bagliori improvvisi Fig. 24.202. Eroi e vecchi dai bianchi capelli rendono onore ai soldati francesi Fig. 24.203, a, b, mentre giovani discinte e festanti offrono loro corone di fiori e calici di conchiglie per brindare al suono delle lire e dei liuti c.

Come un fiume in piena i fantasmi degli eroi ossianici pervadono la tela circondando, con un flusso continuo di luce notturna, i Francesi. Le ombre dei morti si compenetrano e si fondono, mentre un fascio di luce lunare illumina Ossian dalla veste bianca che, al pari delle fanciulle che sembrano nuotare nell'aria d, brilla di vapore luminescente. Lontano, al margine superiore destro del dipinto, figure cristalline di soldati si inoltrano con i cani nelle brume argentate della via Lattea punteggiata di stelle per rincorrere un cervo.

La tecnica nuova, l'uso straordinario della luce Fig. 24.204, l'invenzione sconvolgente di forme trasparenti e immateriali, intese al tempo come bizzarre, ma che nessun artista aveva mai concepito prima, combinavano la storia con il mito, rendendone ermetico il significato, ma traducevano al tempo stesso il mito e la storia in poesia dipinta dai toni già preromantici › Ant. 226.

24.203 ↖↑
Ossian riceve nel Walhalla i generali della Repubblica caduti per la patria. Particolari.

24.204 ↗
Schema grafico del rapporto luci/ombre in *Ossian riceve nel Walhalla i generali della Repubblica caduti per la patria*. In bianco le luci, in marrone le ombre.

■ **Polite** Uno dei diciannove figli di Priamo ed Ecuba, fu ucciso da Neottolemo, figlio di Achille, mentre tentava di salvare il padre durante la notte della caduta di Troia.

Hippolyte Flandrin

Giunto a Parigi nell'atelier di Ingres nel 1829, *Jean Hippolyte Flandrin* era nato a Lione nel 1809 e lì aveva avuto la sua prima formazione. Nel 1832 vinse il *Prix de Rome* e risiedette, perciò, in Italia fino al 1838. A Roma eseguì le sue maggiori opere da cavalletto. Tornato a Parigi, invece, si dedicò soprattutto alla pittura murale e all'esecuzione di pochi ritratti. Aiutato spesso da Ingres che gli procurava incarichi, sino alla fine della vita lavorò con il fratello *Paul* (1811-1902), pittore anch'egli, ma dedito soprattutto alla pittura di paesaggio.

Nel 1853 Hippolyte venne eletto membro dell'Institut e professore all'École des Beaux-Arts, ma, contrario alla riforma dell'École, tornò in Italia, terra sempre amata e vagheggiata. Giunto a Roma nel tardo 1863, lì si spense nel marzo dell'anno successivo.

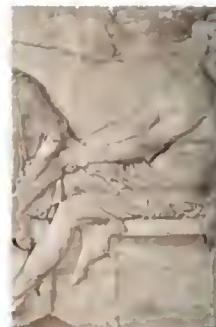
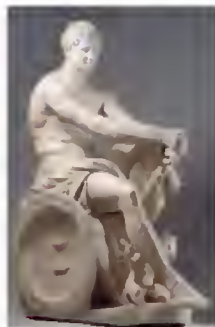
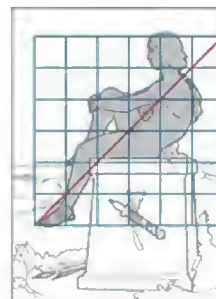
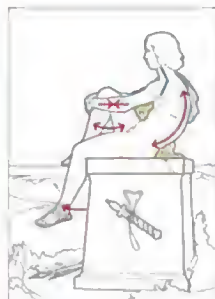
Polite osserva i movimenti dei Greci verso Troia Eseguito nel 1834 come accademia di nudo, *Polite, figlio di Priamo, osserva i movimenti dei Greci verso Troia* Fig. 24.205 venne subito trasformato in pittura di storia, illustrando un passo dell'*Iliade*.

Polite, seduto su un monumento funerario intonacato, guarda fisso davanti a sé. Il ragazzo, appoggiando il tallone sul ripiano del cippo, ha tratto a sé il ginocchio destro stringendolo con entrambe le mani. Così facendo, ha inarcato il busto, allontanando, allo stesso tempo, la gamba sinistra dal monumento Fig. 24.206. Il collo è proteso in avanti, formando un angolo ottuso con il busto.

Un drappo bianco dai riflessi verdastri è gettato sulla spalla e sul braccio destri, ricalando lungo il fianco e saturando così il triangolo vuoto creatosi tra braccia, gamba e torace. Una chioma di lun-

24.205 ←
Hippolyte Flandrin, *Polite, figlio di Priamo, osserva i movimenti dei Greci verso Troia*, Figura di studio, 1834. Olio su tela, 205×148 cm. Saint-Étienne, Musée d'Art moderne et contemporain.

24.206 ↓
Schema dei movimenti e della postura del *Polite*.

24.207 ↓
Schema geometrico e proporzionale del *Polite* (rielab. da *Album Flandrin*, Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques).

ghi capelli neri scompartiti nel mezzo incornicia un volto dai lineamenti regolari. Delle colline dal verde tenero, il mare dell'Ellesponto coronato di isole lontane e il cielo azzurro costituiscono lo scarno sfondo paesaggistico.

Le irregolarità del nudo (il collo troppo lungo, l'improbabile conformazione della spalla sinistra) diventano irrilevanti a confronto della maestria nel trattamento dell'incarnato e delle proporzioni del corpo, per le quali l'artista si servì di un quadrato armonico Fig. 24.207 . Il giovane Polite, infatti, è disegnato all'interno di un quadrato (formato da 36 quadrati più piccoli) articolandosi attorno alla diagonale, a partire dalla punta del piede sinistro, come si ricava da uno schema grafico dello stesso Flandrin conservato in un quaderno di schizzi ora al Louvre.

Esemplato sull'*Ares Ludovisi* Fig. 24.208 , scultura tanto ammirata da Flandrin a Roma, a sua volta serbante il ricordo dell'*Ares* del fregio ionico del Partenone Fig. 24.209 , il *Polite* è anche un'elaborazione dell'*Edipo* di Ingres. L'artista lionese, dunque, prosegue lo studio delle forme chiuse secondo l'insegnamento del maestro, il quale sarebbe tornato a

24.208 ↗
Ares Ludovisi, II secolo a.C., copia romana da originale greco del 320 a.C. ca. Marmo pentelico, altezza 156 cm. Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps.

24.209 ↗
Fidia e aiuti, *Ares*. Dal lato orientale del fregio ionico del Partenone, ca 447/432 a.C. Marmo del Pentelico, altezza 106 cm. Londra, British Museum. Particolare.

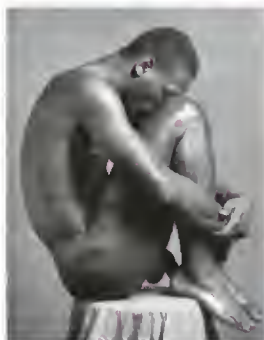
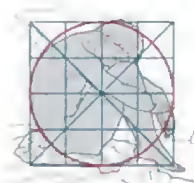
24.210 →
Jean-Auguste Dominique Ingres, *Ragazzo seduto a terra, girato verso sinistra, le mani incrociate sul ginocchio destro*, ca 1849. Mina di piombo e quadrettatura a pietra nera, 22,5×27 cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. RF 1103 r.

M Disegni e stampe

24.211 ←
Hippolyte Flandrin, *Giovane uomo nudo seduto in riva al mare*, Figura di studio, 1836. Olio su tela, 98×124 cm. Parigi, Museo del Louvre.

24.212 ↓
Schema geometrico e proporzionale di *Giovane uomo nudo seduto in riva al mare* (rielab. da *Album Flandrin*, Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques).

24.213 ↖
Robert Mapplethorpe, *Ajitto*, 1981. Stampa su argento, 35,6×45,6 cm. Rochester (New York), George Eastman Museum.

24.214 ↑
Koya Abe, *Giovane uomo nudo seduto in riva al mare di Hippolyte Flandrin con Ding Desun e un serpente di Utagawa Kuniyoshi*, 2008. Getto d'inchiostro, 55,9×43,2 cm. Londra, British Museum.

studiare una simile attitudine in un disegno eseguito attorno al 1849 **Fig. 24.210**.

Giovane uomo nudo seduto in riva al mare Appena due anni dopo, in una nuova accademia di nudo virile, Hippolyte Flandrin avrebbe superato tutte le difficoltà ancora implicite nel *Polite* realizzando un'opera matura, il *Giovane uomo nudo seduto in riva al mare* **Fig. 24.211**. Il dipinto, che rimane uno dei più noti di Flandrin, rappresenta una vera e propria icona dell'arte occidentale, trovando eco persino nella produzione artistica contemporanea basata sia sulla riconfigurazione creativa **Fig. 24.213**, sia sulla manipolazione di immagini digitali **Fig. 24.214**.

Il nudo del pittore lionese porta a compimento, con la sua forma compresa nel quadrato e nella circonferenza inscritta **Fig. 24.212**, le riflessioni di Ingres che già avevano influenzato il precedente *Polite*.

La figura associa alle due gambe, piegate e tenute strettissime al busto, la testa reclinata con la fronte poggiata sulle ginocchia, le braccia strette sulle gambe (con la mano sinistra che stringe il polso destro) e un'incurvatura della colonna vertebrale che segue un perfetto arco di circonferenza. Solo un drappo verde separa il crudo scoglio dal ragazzo, che si staglia a sua volta contro il cielo e sembra emergere dal mare azzurro-verde, la cui calma uniformità è rotta solamente da un'isola rocciosa sulla destra.

L'ignudo ha il volto dai caratteri imprecisati in quanto nascosto da ombre profonde. Tuttavia, il modo in cui la figura è atteggiata, e proiettata com'è nella solitudine del mare infinito che la circonda, induce chi guarda a supporre il giovane malinconico e immerso nei propri profondi pensieri.

Il ripiegamento intimistico, non congruente con le tematiche neoclassiche, conferisce così al soggetto di Flandrin, eseguito secondo l'insegnamento di Ingres, una caratterizzazione già romantica. D'altra parte il Romanticismo aveva già dato frutti notevoli con Delacroix › par. 25.1.9.

24.2.6
Francisco Goya (1746-1828)
Il sonno della ragione genera mostri

Francisco José de Goya y Lucientes nasce il 30 marzo 1746 nel povero borgo di Fuendetodos, presso Saragozza, e muore il 16 aprile 1828 a Bordeaux, in Francia. Nel corso di una vita intensa e travagliata, l'artista ha conosciuto sia la fama e gli sfarzi dell'ambiente di corte sia – a causa della sua vicinanza culturale alle posizioni di un certo riformismo illuminista – l'amarezza di un esilio che, nel 1824, lo costrinse anche ad abbandonare l'adorata terra di Spagna.

Figlio di un artigiano doratore e di una piccola proprietaria terriera di nobile famiglia (i Lucientes), Goya frequenta la scuola dei Padri Scolopi di Saragozza e, a partire dal 1760, inizia anche a prendere lezioni private di pittura. Tre anni dopo l'artista è a Madrid e nel 1769 decide di intraprendere un viaggio di formazione in Italia, allo scopo di approfondire le fonti di quel classicismo che, allora, costituiva il modello di riferimento di tutta la cultura accademica. Nel 1773 Goya è nuovamente a Madrid e due anni dopo, grazie alla notorietà acquisita dipingendo alcuni cartoni per la fabbrica reale di arazzi di Santa Barbara, viene nominato vicedirettore del dipartimento di pittura alla prestigiosa Accademia di San Fernando.

Nel 1799, infine, diventa «primero pintor de cámara del Rey» (primo pittore da camera del re), carica che conserverà fino al 1826, nonostante il progressivo aggravarsi delle sue condizioni di salute e la sua sempre più delicata collocazione politica. La diretta dipendenza dal re, comunque, non impedisce a Goya, grazie al prestigio di cui gode, di rimanere sempre al riparo dagli intrighi di corte e di mantenere una forte autonomia di azione e di giudizio, tanto da passare pressoché indenne sia attraverso la burrascosa esperienza napoleonica (1808) sia attraverso la spietata restaurazione di Ferdinando VII (1813-1833).

Il disegno Parallelamente alla grande produzione pittorica, Goya conduce anche un'intensa attività grafica (disegni, cartoni per arazzi e – soprattutto – incisioni) che, per l'originalità dei temi e l'immediatezza del linguaggio espressivo (spesso anche scabroso), costituisce una vera e propria novità nel panorama artistico del tempo.

Il sonno della ragione genera mostri **Fig. 24.215** è il disegno preparatorio per una celebre incisione **Fig. 24.216** appartenente alla serie dei *Capricci*, raccolta nella quale l'artista intende rappresentare

24.215 ↑↙
Francisco Goya, *Il sonno della ragione genera mostri*, ca 1797. Penna e inchiostro ferrogallico su carta avorio, 24,8×17,2 cm. Madrid, Museo del Prado. Intero e particolare.
Disegni e stampe

24.216 →
Francisco Goya, *Il sonno della ragione genera mostri*, ca 1797. Acquaforte, 23×15,5 cm. Dalla serie *I capricci*. Madrid, Biblioteca Nacional de España.
Disegni e stampe

le allegorie dei vizi e delle bassezze umane, al fine di metterne in ridicolo la brutalità e di promuoverne la sconfitta.

La scena rappresenta un uomo addormentato (forse Goya stesso) mentre intorno a lui, quasi sprigionandosi dal suo cervello, prendono forma sinistri uccelli notturni e una lince dagli enormi occhi, simbolo della notte e delle ancestrali paure che il buio può suscitare. Il fitto tratteggio incrociato crea drammatici effetti di chiaroscuro, in piena sintonia con il sapore simbolico del titolo. In tal modo, infatti, l'artista vuole mettere in guardia dalla tentazione di allentare il controllo della ragione sul nostro operato, al fine di evitare il prevalere dei nostri istinti peggiori: i *mostri*, appunto. Senza la mediazione della ragione, infatti, avrebbero il sopravvento gli istinti peggiori e più animaleschi e l'unica legge possibile sarebbe quella selvaggia del più forte, fatta di violenza, prevaricazione e morte.

24.217 ↑
Francisco Goya, *Ritratto della marchesa della Solana*, ca 1793/1795. Olio su tela, 181×122 cm. Parigi, Museo del Louvre.

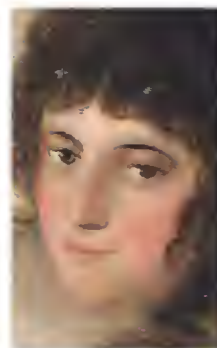
24.218 ↗
Rappresentazioni grafiche del peso dei colori chiari e dei colori scuri nel *Ritratto della marchesa della Solana*.

■ **Maja** Termine spagnolo con il quale si identifica una giovane donna, esuberante e di bell'aspetto.

Ritratto della marchesa della Solana Fin dal 1785 Goya intraprende un'intensa attività di ritrattista per una selezionata e facoltosa committenza vicina agli ambienti aristocratici e di corte. Un grande dipinto a olio conservato al Louvre ritrae a dimensioni pressoché reali la marchesa della Solana, María Rita Barrenechea y Morante (1757-1795), celebre e colta nobildonna spagnola, ritratta poco prima della sua prematura scomparsa **Fig. 24.217**.

L'esile e severa figura della donna, che indossa un semplice abito nero lungo, si staglia con rilievo sullo sfondo neutro di un interno spoglio di qualsiasi arredo e decoro. La posizione eretta, con le mani inguantate incrociate all'altezza della vita (la destra regge un ventaglio chiuso) e le gambe lievemente accavallate, come si evince dai piedi che calzano scarpini appuntiti alla moda, allude a una personalità decisa e raffinata. Il volto dallo sguardo intenso e altero, incorniciato da una folta capigliatura castana, pare incastonato tra il gran fiocco rosa dell'acconciatura e il ricco velo bianco che dalla testa ricala vaporosamente sulle spalle avvolgendo l'intero busto.

La pennellata veloce di Goya, più che alla resa dei particolari, mira all'effetto d'insieme, cercando sempre il perfetto bilanciamento dei toni **Fig. 24.218**. Tema, questo, che ricorre anche in molti altri ritratti femminili dell'artista, sempre particolarmente attenti a restituire lo spessore umano e l'inclinazione psicologica dei personaggi.

Maja desnuda* e *Maja vestida Le due tele con la *Maja desnuda* (nuda) **Fig. 24.219** e la *Maja vestida* (vestita) **Fig. 24.221**, senza dubbio tra le più celebri di Goya, dovrebbero essere state realizzate tra gli ultimi anni del Settecento e il 1808, per quanto la *Maja desnuda*, talvolta ritenuta successiva, sia ormai definitivamente accertata come sicuramente anteriore (ca 1795/1796). Nonostante l'apparente

somiglianza le modelle scelte potrebbero essere diverse: quella della *Maja vestida*, infatti, sembra più alta e slanciata; quella della *Maja desnuda* – al contrario – è di statura inferiore e di corporatura più minuta. Al di là di varie ipotesi più o meno fantasiose, comunque, nulla di certo si sa circa la loro reale identità (forse la duchessa d'Alba o l'amante del probabile committente), il che – unitamente al fatto che la *Maja desnuda* sia forse il primo nudo in pittura che non rappresenti personaggi mitologici, storici o biblici – ha senza dubbio contribuito alla fama leggendaria dei due dipinti.

Mollemente adagiate su dei grandi cuscini, entrambe le *majas*, volutamente collocate nella stessa maliziosa postura, assumono un atteggiamento vagamente artefatto e innaturale Fig. 24.220 . Ciò è comunque riscattato dall'intensa naturalezza dei volti, nei quali i vividi occhi sono puntati con decisione, quasi con sfrontatezza, verso chi osserva il dipinto.

24.219 ↑↗
Francisco Goya, *Maja desnuda*, ca 1795/1796. Olio su tela, 98×191 cm. Madrid, Museo del Prado. Intero e particolare.

24.220 ↗
Schema grafico della postura e dei movimenti della *Maja desnuda*.

24.221 ↑↗
Francisco Goya, *Maja vestida*, ca 1800/1808. Olio su tela, 95×190 cm. Madrid, Museo del Prado. Intero e particolare.

M Costume

■ **Gitano** Dal latino *aegyptanus*, da *Aegyptus*, Egitto. Detto originariamente di popolazioni nomadi stanziatesi in Spagna ma di origine nordafricana.

La tecnica, infine, fa già presagire la grande rivoluzione goyesca degli anni successivi. Nella *Maja vestida*, ad esempio, che le testimonianze del tempo descrivono abbigliata «alla gitana», le maniche riccamente lavorate della giacchetta giallo-oro, simile a un bolero, con nappe nere lungo gli orli Fig. 24.221 sono realizzate con pennellate giustapposte di giallo, di ocra e di bruno, secondo una sensibilità già molto attenta al colore e alle emozioni che esso suscita.

In ambedue i casi, comunque, il risultato che ne scaturisce è quello di un'atmosfera luminosa e serena, nella quale tutto contribuisce a mettere in rilievo la vitale femminilità del personaggio ritratto, a prescindere se siano una sola o due persone diverse.

La famiglia di Carlo IV Il ritratto della famiglia di Carlo IV **Fig. 24.222** segna il definitivo punto di non ritorno del pittore di corte che, partito da una formazione ancora sostanzialmente neoclassica, appare ormai approdato a una visione di disincantato realismo.

Questo grande dipinto, infatti, allude fortemente alle analoghe atmosfere di corte magistralmente descritte da Velázquez, anche se vi si riscontra, in aggiunta, un'ironia tagliente, del tutto estranea alla maniera del grande maestro barocco.

I tredici personaggi del dipinto sono disposti in tre gruppi, a loro volta collocati in modo da disegnare sul pavimento una sorta di ampia «S», con l'evidente scopo di dare a ciascuno il giusto rilievo fisico ma anche (e forse soprattutto) psicologico e morale. Nel gruppo di centro balza prepotentemente in rilievo la figura della volitiva regina Maria Luisa di Parma, moglie di Carlo IV e vera e propria artefice di ogni iniziativa a corte. Nel gruppo di destra, invece, primeggia la figura di re Carlo IV, mentre in fondo, a sinistra, nella semioscurità della vasta e disadorna sala, fa capolino il quattordicesimo personaggio del dipinto. Si tratta dell'enigmatico autoritratto di Goya, nel quale l'artista si rappresenta in atto di dipingere un ipotetico soggetto collocato alle spalle di chi guarda la grande tela.

Le sontuose vesti delle dame e le ricche decorazioni di gala degli uomini sono realizzate con l'uso di pennellate estremamente libere, secondo la tecnica dei colori giustapposti, al fine di esaltarsi e accendersi vicendevolmente, come se un ideale raggio di luce percorresse trasversalmente la sala, illuminando i volti di tutti (Goya escluso) e i corpi interi dei regnanti e dei due infanti accanto alla regina, gli unici ai quali l'artista conferisce espressioni di mesta e innocente umanità.

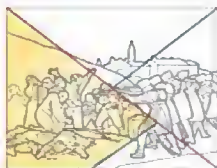
L'uso simbolico della luce trova perfetto riscontro sul piano di lettura psicologico dei personaggi del dipinto, messi a punto attraverso una decina di studi particolari, preventivamente sottoposti alla personale approvazione del sovrano.

24.222 ↑↓
Francisco Goya, *La famiglia di Carlo IV*, 1800. Olio su tela, 280×336 cm. Madrid, Museo del Prado. Intero e particolare.

Le fucilazioni del 3 maggio 1808 sulla montagna del Principe Pio Nel grandioso dipinto storico *Le fucilazioni del 3 maggio 1808 sulla montagna del Principe Pio* **Fig. 24.223** Goya porta sulla tela il dramma della rivolta antinapoleonica, vissuta in prima persona quando, agli inizi di maggio del 1808, assistette alla eroica resistenza del popolo madrileno contro l'invasione delle truppe francesi. La tela, dipinta sei anni dopo quelle luttuose giornate, costituisce una straordinaria novità nel panorama artistico del tempo. In essa, infatti, vengono per la prima volta riprodotti (e in modo assolutamente non idealizzato) avvenimenti contemporanei colti nel vivo del loro cruento svolgersi.

Il dipinto raffigura una delle tante esecuzioni sommarie effettuate dalle truppe napoleoniche. A destra, di spalle, è compattamente schierato il drappello del plotone di esecuzione, con alti colbacchi neri e pesanti pastrani. Dei volti dei soldati non solo è impossibile percepire l'espressione, ma anche i lineamenti paiono inghiottiti dalla notte.

24.223 ↑
Francisco Goya, *Le fucilazioni del 3 maggio 1808 sulla montagna del Principe Pio*, 1814. Olio su tela, 268×347 cm. Madrid, Museo del Prado.

24.224 ↓
Schema grafico con l'individuazione delle parti illuminate e in ombra in *Le fucilazioni del 3 maggio 1808 sulla montagna del Principe Pio*.

A sinistra vi sono i patrioti spagnoli. Scompostamente ammassati gli uni contro gli altri, come poveri animali impauriti, essi vengono rappresentati con un realismo carico di tragica pietà. L'uomo con la camicia bianca leva le braccia al cielo in un gesto che, oltre ad affermare la propria giusta causa, è anche di disperazione e di rabbia. Nel suo volto, infatti, si legge con impressionante crudezza il tumultuare dei sentimenti. Questo ritorna con evidenza anche nelle espressioni dei compagni che gli si stringono attorno: in tutti vi è la disperata paura della morte, quella sconosciuta agli impassibili eroi della pittura neoclassica.

La tecnica pittorica è un tutt'uno con la volontà espressiva dell'artista. La cupezza dei toni, infatti, ha il duplice significato di rispecchiare sia i valori paesaggistici della drammatica scena sia quelli psicologici, messi in rilievo dalla situazione altamente emotiva.

In basso, quasi si trattasse di un mucchio di stracci sporchi, si accalcano indistintamente i cadaveri di

24.225 ↓
Francisco Goya, *Pitture nere*, ca 1820/1823. Olio su intonaco, strappato e riportato su tela. Dalla Quinta del Sordo. Madrid, Museo del Prado.

a. *Saturno divora un figlio*, 146×83 cm.
b. *Due vecchi*, 142,5×65,6 cm.
c. *Giuditta e Oloferne*, 146×84 cm.

coloro che sono già stati fucilati. Il corpo in primo piano, in particolare, ha il volto orribilmente sfigurato e giace riverso sul terreno intriso del suo stesso sangue. Le macchie informi si fanno sangue, carne e volume, plasmati dall'incerta luce della grande lanterna ai piedi dei soldati Fig. 24.224, con sullo sfondo – lontano e pur incombente – il profilo di Madrid, addormentata nella notte della vendetta.

La frammentarietà della pennellata, la povertà della tavolozza, con l'uso di colori sporchi e terrosi, l'espressività dei personaggi, la volontà di cogliere e di bloccare l'attimo irripetibile sono altrettanti indizi di una tecnica pittorica che, pur partendo da solidi presupposti neoclassici, sta già decisamente avviandosi verso il gusto romantico › par. 25.1.

Saturno divora un figlio *Saturno divora un figlio* Fig. 24.225, a, uno dei dipinti più raccapriccianti di tutta l'arte occidentale, è stato realizzato da Goya nel suo «periodo nero», quando, già malato e disilluso, si era ritirato nella Quinta del Sordo. La scena di Saturno che divora uno dei suoi cinque figli è di grande impatto emotivo. Il personaggio, la cui immonda vecchiezza è sottolineata da un'informe criniera di barba e capelli grigiastri, emerge dalla penombra della notte con disumana violenza. Bagliori sinistri lumeggiano qua e là la selvaggia magrezza del terribile dio che con i suoi artigli ghermisce il corpo straziato del figlio, dilacerandone le membra.

■ **Quinta del Sordo** In spagnolo "Casa del Sordo". Si tratta dell'abitazione madrilena dell'artista e deriva il nome dall'antico proprietario, affetto da sordità, appunto. È al suo interno che l'artista, sempre più solitario e scontroso, realizza il ciclo delle *Pitture nere*, nelle quali infonde tutto il sentore di disperazione e di morte che lo pervade.

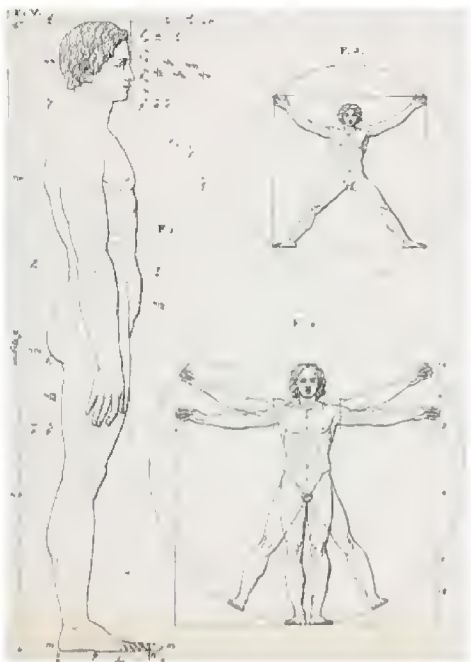
Gli occhi iniettati di sangue gettano lampi di follia e le fauci spalancate inghiottono ripugnanti brandelli di carne sanguinolenta. L'orrore e la ferocia che scaturiscono dal dipinto non sono fini a se stessi. Pur nella voluta esagerazione dei toni, il tema è ricco di evidenti allegorie. Con le sue indiscriminate repressioni, infatti, Ferdinando VII – fautore di un rigoroso ritorno all'assolutismo monarchico – sterminava i propri sudditi allo stesso modo di come Saturno divorava i propri figli, entrambi preda della smania di potere e della follia di onnipotenza.

La tecnica pittorica si adatta perfettamente alla drammaticità del tema. I colori, anche qui volutamente impastati e terrosi, sono emblematica espressione dell'abbrutimento cannibalesco, mentre i drammatici effetti di chiaroscuro e la composizione geometricamente diagonale delle spalle e della gamba destra conferiscono al personaggio un impeto di inquietante vitalità.

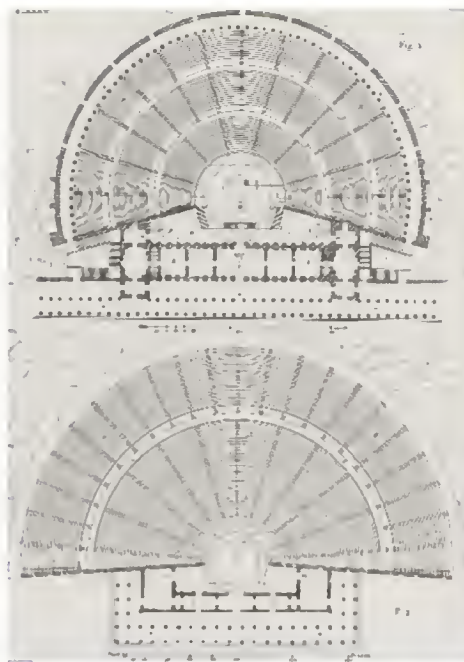
24.2.7 Architetture neoclassiche
Il linguaggio della tradizione greco-romana

Nel 1786, in pieno Neoclassicismo, il nobile veneziano Andrea Memmo (1729-1793), seguace e ammiratore del letterato e architetto padre *Carlo Lòdoli* (Venezia, 1690-Padova, 1761), dette alle stampe il primo volume degli *Elementi d'architettura lodoliana*, un insieme delle teorie propugnate dall'ecclesiastico veneziano, legato alla cultura illuminista e che non lasciò alcuno scritto.

Il Lodoli fu il primo a rifiutare gli eccessi dell'ornamentazione barocca, spesso fine a se stessa, e a ritenere che l'architettura dovesse essere intesa come espressione della sua *funzione*. La bellezza di un manufatto edilizio, infatti, stava nella corrispondenza proporzionale fra le strutture, nell'armoniosa distribuzione planimetrica degli ambienti e nella esatta precisazione della loro funzione specifica › Ant. 223. La pubblicazione di Andrea Memmo contribuì notevolmente alla diffusione di queste idee, per allora assolutamente rivoluzionarie.

Al Lodoli si ispira anche il massimo teorico dell'architettura neoclassica, il pugliese *Francesco Milizia* (Oria, Brindisi, 1725-Roma, 1798), il quale afferma che in architettura «tutto ciò che è in rappresentazione dev'essere in funzione», cioè tutto

24.226 ←
Proporzioni del corpo umano. Incisione.
Da *Dell'architettura di Marco Vitruvio Pollione Libri dieci, pubblicati da Carlo Amati*, I, Milano 1829, Tav. V.
Disegni e stampe

24.227 →
Teatro greco. Incisione.
Da *Dell'architettura di Marco Vitruvio Pollione Libri dieci, pubblicati da Carlo Amati*, I, Milano 1829, Tav. XXXV.
Disegni e stampe

24.228 ↓
Robert Adam, *Veduta dell'entrata al Tempio di Giove*. Incisione.
Da R. Adam, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, 1764, Tav. XXVIII.
Disegni e stampe

quello che viene progettato deve assolvere a una precisa funzione.

Autore, nel 1768, delle *Vite de' più celebri architetti* – seguendo il collaudato schema delle *Vite* vasariane –, Milizia tese a valutare negativamente anche artisti del calibro di un Michelangelo e di un Borromini. Nel 1781 pubblicò un trattato di architettura, *Principi di architettura civile*, attribuendo molta importanza ai materiali impiegati in edilizia e alla loro lavorazione › Ant. 224.

Il Milizia riteneva che la massima espressione dell'architettura fosse stata quella greca, di cui ammirava lo stile «semplice e grande». Tuttavia il suo forte senso critico lo portò anche a esprimere severi giudizi nei riguardi del *De architectura* di Vitruvio, nonostante egli riconoscesse l'antico architetto-scrittore quale principe dell'arte edificatoria e lo lodasse come unica fonte dei giusti principi architettonici.

È da sottolineare che proprio agli inizi dell'Ottocento, tra il 1829 e il 1830, il "sacro" testo vitruviano – studiato per secoli da intere generazioni di architetti e che aveva già avuto numerose edizioni e traduzioni nelle maggiori lingue europee – venne stampato di nuovo dall'architetto *Carlo Amati* (Monza, 1776-Milano, 1852) con abbondanza di illustrazioni caratterizzate dal segno distintivo della grafica neoclassica, cioè la semplice e armoniosa linea di contorno Figg. 24.226 e 24.227.

È, quindi, al mondo greco-romano che guarda anche l'architettura neoclassica.

Robert Adam (1728-1792)

Il maggiore degli architetti d'Oltralpe fu senza dubbio lo scozzese *Robert Adam* (Kirkcaldy, 1728-Londra, 1792) che in Italia ebbe modo di studiare le antichità di Roma e della Campania. I suoi viaggi lo condussero in seguito anche in Dalmazia, dove rilevò il Palazzo di Diocleziano Fig. 24.228. Ovunque andasse misurava e disegnava tutto quel che

24.229 ←↓
Robert Adam, *Disegno per la volta della sala della prima colazione di Kedleston Hall*, ca 1768. Disegno acquerellato su carta, 66×66 cm. Derbyshire, Kedleston Hall. Intero e particolare.

Disegni e stampe

24.230 →
Robert Adam, *Disegno per uno specchio*, 1767. Disegno acquerellato su carta, 43,5×29,3 cm. Derbyshire, Kedleston Hall. Particolare.

Disegni e stampe

24.231 ↑
Robert Adam, *Disegno per una delle pareti della sala della prima colazione di Kedleston Hall*, ca 1768. Disegno acquerellato su carta, 54×67,8 cm. Derbyshire, Kedleston Hall.

Disegni e stampe

di antico vedeva o che lo incuriosiva. Fu così che si formò un vasto repertorio di immagini (tra rilievi architettonici, elementi strutturali e decorativi, arredi) che utilizzò per i suoi progetti una volta tornato in patria.

In Inghilterra l'affermazione di Robert Adam fu agevolata dalla diffusione del cosiddetto *palladianèsimo*, cioè di quella cultura architettonica che vedeva nello stile di Andrea Palladio l'espressione della regolarità e dell'armonia delle forme e, in definitiva, le proporzioni e l'aspetto più adeguati per ogni tipo di edificio.

Caratteristica fondamentale delle costruzioni dell'architetto scozzese fu lo stretto legame fra architettura, decorazione e arredo. Ogni sua creazione, infatti, veniva studiata fin nei minimi dettagli, dalla struttura al mobilio **Figg. 24.229, 24.230, 24.231** .

Kedleston Hall Kedleston Hall (1765-1770) **Fig. 24.233** , una residenza nel Derbyshire iniziata attorno al 1758 dall'architetto *Matthew Brettingham* (1699-1769), si presenta nel fronte Nord come un edificio palladiano; nella parte centrale del fronte Sud **Fig. 24.232** , invece, Adam ripropone lo schema dell'arco trionfale romano esemplato sull'Arco di Costantino. Lo spazio dei fornici è qui occupato da una grande porta vetrata affiancata da semicolonne sormontate da un classico frontone, nonché da due ampie nicchie. La celebre costruzione onoraria romana è richiamata anche dai bassorilievi inseriti nei tondi sopra le nicchie, dalle possenti colonne libere sovrastate da statue, infine dall'ampio attico superiore.

La *Great Hall* (letteralmente «grande atrio») di Kedleston **Figg. 24.234, 4 e 24.235** rinvia ancora a un'architettura romana con l'impiego di materiali dai toni caldi. Sedici colonne e quattro semicolon-

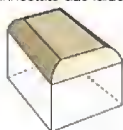
24.232 →
Robert Adam, Kedleston Hall, 1765-1770. Derbyshire. Veduta del fronte Sud.

24.233 ↓
Kedleston Hall. Veduta del fronte Nord.

24.234 ↓
Pianta di Kedleston Hall.

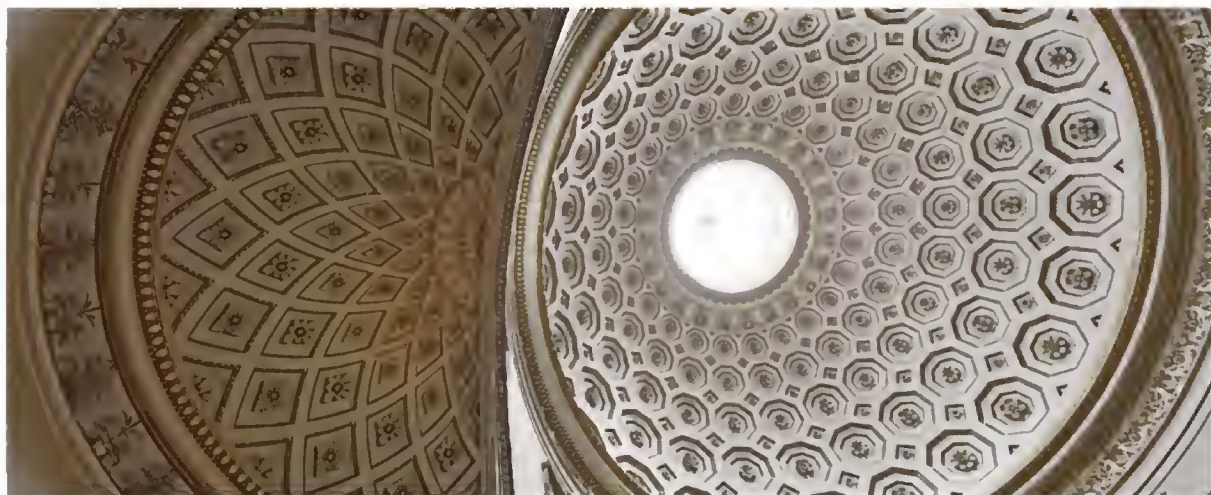
24.235 ↘
Kedleston Hall. Veduta della *Great Hall*.

1. Cucina
2. Lavanderia
3. Sala da pranzo
4. *Great Hall*
5. Salone
6. Camera da letto
7. Anticamera
8. Sala da musica
9. Salotto
10. Biblioteca
11. Ala privata
12. Ali non costruite

■ **Volta a schifo** Dal germanico *skif*, scafo (così detta per la forma). È ottenuta tagliando con un piano orizzontale la parte superiore di una volta a padiglione o di una volta a botte con testate di padiglione. Quest'ultimo tipo di volta composta (cioè formata da più volte semplici) è costituita da una volta a botte alla quale sono state innestate due falde di padiglione in corrispondenza dei lati brevi dell'ambiente da coprire.

ne corinzie di alabastro venato (per i fusti) e bianco (per i capitelli) circondano il grande atrio d'ingresso e sorreggono una trabeazione, dal fregio verde a figure bianche Fig. 24.236, sulla quale si imposta una volta a schifo. Le aperture della volta, che lasciano entrare una gran quantità di luce, suggeriscono un atrio a cielo aperto, proprio come quello delle tipiche *domus* romane.

La volta è ornata di stucchi sul genere di quelli che Robert Adam aveva avuto occasione di vedere negli antichi edifici di Roma, mentre le pareti sono scavate da nicchie che accolgono calchi di statue classiche ed ellenistiche. Al di sopra delle nicchie, infine, corrono dei pannelli a *grisaille* con soggetti tratti da episodi dei grandi poemi omerici.

L'atrio immette in un vasto salone circola-

re › Fig. 24.234, 5 Fig. 24.237 da cui, tramite la scalinata a forcipe del fronte Sud, si accede al vasto parco. Coperto da una cupola ispirata al Pantheon, il salone è arricchito da nicchie i cui catini con lacunari a losanga rinviano al Tempio di Venere e Roma, mentre il cassettonato della cupola, dove si alternano ottagoni e quadrati, ha la sua fonte nella Basilica di Massenzio Fig. 24.237.

24.236 ↖
Kedleston Hall. Particolare di uno dei capitelli e del fregio della *Great Hall*.

24.237 ↗↑
Kedleston Hall. Veduta del salone cupolato e particolare della cupola e di un catino.

Leo von Klenze (1784-1864)

Tra il 1830 e il 1842 l'architetto e intellettuale tedesco *Leo von Klenze* (Bockenem, 1784-Monaco, 1864) costruisce il *Walhalla dei Tedeschi* presso Regensburg (Ratisbona), città situata al centro della Baviera, alla confluenza del fiume Regen con il Danubio Fig. 24.238. Nella mitologia germanica il Walhalla è il luogo (un'immensa sala) in cui le Val-

24.238 ← Leo von Klenze, Walhalla dei Tedeschi, 1830-1842. Presso Ratisbona. Veduta.

24.239 ↑ Walhalla dei Tedeschi. Veduta aerea.

24.240 ↓ Leo von Klenze, *Veduta idealizzata dell'Acropoli e dell'Areopago di Atene*, 1846. Olio su tela, 102,8×147,7 cm. Monaco, Neue Pinakothek.

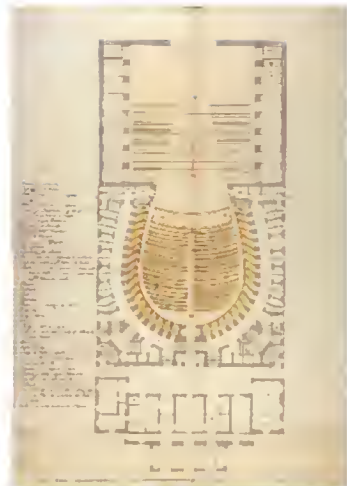
chìrie – vergini guerriere al servizio del dio Odìno – accolgono e servono le anime degli eroi morti gloriosamente in battaglia.

L'idea di costruire un tempio che richiamasse questo luogo mitologico venne al principe Ludovico di Baviera dopo la sconfitta di Napoleone a Lipsia nel 1813. Così come l'Atene di Pericle aveva costruito il grandioso Partenone, allo stesso modo nella Germania Sud-orientale si volle realizzare un grande tempio octastilo, periptero di ordine dorico a perfetta imitazione di quello ateniese.

Anche il Walhalla, proprio come il Partenone – che lo stesso von Klenze avrebbe in seguito raffigurato in una veduta ideale dell'Acropoli Fig. 24.240 –, ha otto colonne nel fronte principale e diciassette nei lati lunghi, ma supera considerevolmente le dimensioni del simbolo della libertà della Grecia, misurando 32×92 metri contro 30,88×69,50 metri.

I due frontoni recano altorilievi che celebrano l'uno la sconfitta di Napoleone, l'altro quella subita dalle legioni romane nel 9 d.C. nella foresta di Teutoburgo da parte delle tribù germaniche coalizzatesi. Il forte sentimento nazionalistico viene espresso dalla forza dell'ordine dorico.

Il Walhalla sorge isolato sulle sponde del Danubio sopra un'incombente muraglia dalla geometria tagliente, giocata sulle orizzontali e sulle diagonali Fig. 24.239 . Il severo ordine dorico, qui non temperato dalle sculture metopali, invece della serena grandezza espressa dal Partenone conferisce all'architettura bavarese piuttosto l'aspetto di un aspro e cupo baluardo della cultura germanica nei riguardi di quella mediterranea greco-romana, della quale vengono adottate solo le forme esteriori.

■ **Odino** In tedesco *Wuotan* o *Wodan*, divinità germanica che, secondo la leggenda, possiede una lancia miracolosa che dopo ogni lancio ritorna sempre nelle sue mani. È anche dio della guerra.

Giuseppe Piermarini (1734-1808)

Forse il maggiore degli architetti neoclassici operanti in Italia fu *Giuseppe Piermarini* (Foligno, 1734-1808). Giunto a Milano al seguito di Vanvitelli, di cui era stato allievo e valido aiuto nella realizzazione della Reggia di Caserta, divenne presto l'architetto più apprezzato della città lombarda, che dal 1748 era dominio diretto degli Asburgo d'Austria. Nel 1779 Piermarini fu nominato Imperial Regio Architetto, mentre già dal 1776 era titolare della cattedra di Architettura presso l'Accademia di Brera, da cui diffondeva il gusto neoclassico.

Teatro alla Scala A Piermarini si deve il *Teatro alla Scala* a Milano, realizzato fra il 1776 e il 1778 **Figg. 24.241-24.243**.

La facciata si compone di tre corpi aggettanti i cui elementari volumi geometrici sono leggibili in tutta la loro chiarezza solo se si guarda l'edificio lateralmente. È infatti questo il punto di vista privilegiato, lo stesso che ricorre anche nella tela dipinta dal bresciano *Angelo Inganni* (1807-1880) nel 1852 **Fig. 24.244**, e non quello dalla piazza sulla quale attualmente esso prospetta, che ancora non esisteva ai tempi della sua costruzione.

L'avancorpo centrale è costituito da un portico bugnato sovrastato da una terrazza su cui affacciano tre ampie aperture del corpo retrostante. Questo è a sua volta scandito da tre registri orizzontali interrotti dal frontone centrale – della stessa lunghezza del portico – e da semicolonne binate (nella porzione centrale) nonché da lesene. Il piano di fondo ripete la scansione ritmica delle due ali del corpo di fabbrica che lo precede. Un coronamento di balaustre lega sulla sommità l'edificio in un tutt'uno. La grammatica progettuale di Piermarini è quindi quella della simmetria e degli ordini architettonici desunti dall'Antichità.

24.241 ↑
Giuseppe Piermarini, Teatro alla Scala, 1776-1778. Milano. Veduta frontale.

24.242 ↖
Teatro alla Scala. Veduta dell'interno.

24.243 ↗
Giuseppe Piermarini, *Schema planimetrico del Teatro alla Scala*, 1777. Penna e china acquerellata su carta, 55,5×39,8 cm. Milano, Archivio di Stato.

Disegni e stampe

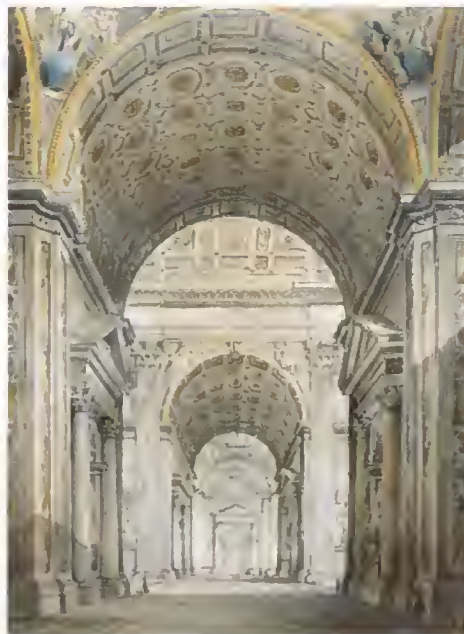
24.244 ↗
Angelo Inganni, *La facciata del Teatro alla Scala*, 1852. Olio su tela, 80×100 cm. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

24.245 →
Giacomo Quarenghi, *Rovine del Tempio di Nerva a Roma*, 1776-1779. Penna e inchiostro nero, acquerello, 53×39 cm. Bergamo, Collezione privata.

Disegni e stampe

24.246 →
Giacomo Quarenghi, *Interno della Basilica di San Pietro*, ca 1770/1780. Penna e inchiostro nero, acquerello, 45×31 cm. Bergamo, Collezione privata.

Disegni e stampe

24.247 ↑
Giacomo Quarenghi, Accademia delle Scienze, 1783-1789. San Pietroburgo. Veduta della facciata.

Giacomo Quarenghi (1744-1817)

Nel 1779 *Giacomo Quarenghi* (Valle Imagna, Bergamo, 1744-San Pietroburgo, 1817) venne chiamato in Russia dalla zarina Caterina II (1762-1796), in qualità di architetto di corte.

Quarenghi portava con sé l'esperienza derivante dal lungo studio delle architetture dei maggiori artefici del Rinascimento e l'aggiornamento relativo alle teorie e alle esperienze dei contemporanei, fra i quali soprattutto Boullée e Robert Adam.

Giacomo Quarenghi si era formato, come ogni architetto neoclassico, attraverso lo studio delle antichità romane, conosciute sia per il tramite delle stampe sia direttamente: egli, infatti, stette a Roma per diversi anni, a cominciare dal 1761.

È probabilmente una copia dal vero la veduta con *Rovine del Tempio di Nerva a Roma* **Fig. 24.245**, un disegno a penna acquerellato, databile fra il 1776 e il 1779, comunque eseguito prima della partenza per la Russia, nel quale manifesta le sue notevoli abilità di disegnatore. Allo stesso periodo risale anche l'*Interno della Basilica di San Pietro*, uno studio puntuale in veduta trasversale dell'edificio sacro **Fig. 24.246**.

Accademia delle Scienze A San Pietroburgo Quarenghi progettò numerosi edifici di prestigio, tra questi l'imponente palazzo dell'*Accademia delle Scienze* **Fig. 24.247**.

La sobria architettura si compone di una lunga facciata a due piani prospiciente il fiume Neva, limitata, alle due estremità, da corpi lievemente sporgenti. Un monumentale porticato in aggetto, ispirato agli schemi compositivi palladiani, riproduce il fronte di un tempio octastilo di ordine ionico alle cui colonne esterne corrispondono delle paraste che scandiscono la superficie parietale interna.

24.248 ↓
Giacomo Quarenghi, *Padiglione al termine di una serra*, prospetto, ca 1780. Penna e inchiostro di china, acquerello su carta bianca, 21,4×31,4 cm. Bergamo, Biblioteca Civica, Album G24.

Disegni e stampe

Giardini

24.249 ↑←
Giacomo Quarenghi, *Padiglione al termine di una serra*, ca 1780. Penna e inchiostro di china, acquerello. Bergamo, Biblioteca Civica, Album G23 e G22.

a. Fianco. 21,3×31,5 cm.
b. Pianta. 20,8×31,5 cm.

Padiglione per giardino L'architetto bergamasco si esercitò in ogni aspetto dell'ampia attività progettuale interessandosi anche dei giardini. Ne sono un esempio i disegni di un *Padiglione al termine di una serra* **Fig. 24.248**, interpretato come un tempietto circolare monoptero che, per metà, penetra all'interno del muro di testa dell'edificio preesistente. Colonne e semicolonne ioniche sostengono una cupoletta emisferica, mentre sui fianchi il raccordo complesso tra pianta circolare e pianta rettangolare **Fig. 24.249** viene risolto attraverso due nicchie a piedistallo sulle cui sommità sono collocate delle sfingi.

Antichità romana e tradizione russa La straordinaria maestria disegnativa di Quarenghi, il ricordo dell'insegnamento romano e l'adesione al Neoclassicismo dettero anche frutti particolarmente suggestivi a contatto con l'ambiente tradizionale russo.

Infatti, fra le vedute che egli disegnò a corredo di uno studio sulle antichità di Mosca realizzato dall'architetto *Nikolaj L'vov* (Cherenchitsy, 1753-Mosca, 1803) in occasione dell'incoronazione dello zar Paolo I, ve n'è una dal fascino quasi magnetico, la veduta del *Monastero della Resurrezione sull'Istra, o della Nuova Gerusalemme* **Fig. 24.250**.

Si tratta di un tipico complesso monastico russo – realizzato nel 1685 – la cui chiesa è caratterizzata da numerose cappelle coperte da cupole a cipolla, campanili e porzioni di fabbrica la cui altezza aumenta procedendo dal perimetro esterno verso l'interno e che si articolano attorno a un elemento centrale. L'edificio, assieme alla veduta delle altre strutture monastiche, è incorniciato da un inatteso, possente arco romano cassettonato e da rovine. I toni caldi impiegati per l'arco e per l'ampio muro che lo contiene contrastano con i grigi della chiesa suggerendo una visione grandiosa e quasi fiabesca.

24.250 ↑
Giacomo Quarenghi, *Monastero della Resurrezione sull'Istra, o della Nuova Gerusalemme*, ca 1797. Penna e inchiostro nero, acquerello, 43,4×57,5 cm. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, Sezione Disegni, inv. 11718.

Disegni e stampe

Due culture architettoniche, quella dell'Oriente mistico ortodosso e quella della lontana classicità romana, sono messe a confronto, ed è la seconda a conferire monumentalità, dignità e "antichità" alla prima: il monastero moscovita, infatti, era appena al suo primo centenario quando Quarenghi lo raffigurò.

24.251 →
Bénigne Gagneraux, *Pio VI accompagna Gustavo III di Svezia in visita al Museo Pio-Clementino*, 1786. Olio su tela, 165×262 cm. Praga, Národní Galerie.

24.252 ↘↓
Benjamin Zix, *Corteo nuziale di Napoleone I e Maria Luisa d'Austria attraverso la Grande Galerie del Louvre il 2 aprile 1810*. Disegno acquerellato, 172×24 cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 54936 r. Intero e particolare.

1. Francesco Francia, *Deposizione*. Parma, Galleria Nazionale.
2. Pietro Perugino, *Pala dei Decemviri*. Pinacoteca Vaticana.
3. Raffaello, *Trasfigurazione*. Pinacoteca Vaticana.
4. Pietro Perugino, *Madonna in trono*. Cremona, Chiesa di Sant'Agostino.
5. Raffaello, *Madonna di Foligno*. Pinacoteca Vaticana.
6. Andrea del Sarto, *Sacra Famiglia*. Parigi, Museo del Louvre.
7. Raffaello, *Estasi di Santa Cecilia*. Bologna, Pinacoteca Nazionale.
8. Raffaello, *Incoronazione della Vergine (Pala degli Oddi)*. Pinacoteca Vaticana.
9. Raffaello, *La Belle Jardinière*. Parigi, Museo del Louvre.

24.2.8

Canova, Quatremère de Quincy, Napoleone, due papi

«Questi monumenti antichi formano catena e collezione»

Lunghi convogli di carri lasciarono Roma il 10 aprile, l'11 maggio, il 10 giugno e il 4 luglio 1797: erano carichi di opere d'arte provenienti dalle raccolte pubbliche e dalle chiese dello Stato Pontificio Fig. 24.251 . Destinazione: Parigi.

Era quel che i Francesi avevano preteso dal pontefice Pio VI Braschi a seguito del Trattato di Tolentino (19 febbraio 1797). In tal modo avrebbero dovuto aver fine sia l'invasione dei territori papali da parte dei Francesi guidati dal generale Napoleone Bonaparte sia le corrispondenti iniziative di difesa dello Stato della Chiesa. Ma appena un anno dopo i Francesi occuparono egualmente Roma, venne proclamata la Repubblica Romana, il papa fu deposto come sovrano temporale, condotto in Francia nel 1799 e considerato prigioniero di Stato.

Nel frattempo, nel luglio 1798 per le strade di Parigi erano sfilati trionfalmente carri ricolmi di dipinti, sculture, oggetti preziosi, manoscritti e migliaia di volumi requisiti in Italia (perché non solo Roma e lo Stato Pontificio furono oggetto di spoliazione, ma gran parte dell'Italia e, anzi, ogni nazione occupata dagli eserciti francesi subì la stessa sorte).

Le opere d'arte così raccolte furono esposte al *Muséum Central des Arts de la République* (poi *Musée Napoléon*) inaugurato appena il 10 agosto 1793, occupando la *Grande Galerie* Fig. 24.252 e il *Salon Carré* del Palazzo del Louvre. In conseguenza a questo il museo crebbe notevolmente, arricchendosi di sempre nuovi bottini di guerra degli eserciti fran-

24.253 ↑
Hubert Robert, *La Sala delle Stagioni al Louvre*, ca 1802/1803. Olio su tela, 37×46 cm. Parigi, Museo del Louvre.

24.254 ←
Benjamin Zix, *Vivant Denon al lavoro nella Sala di Diana al Louvre*, 1802 (?). Penna, inchiostro bruno, acquerello bruno, 49,6×40,9 cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques.

Disegni e stampe

24.255 ↗
Antoine Béranger (da A. Valois), *L'arrivo al Louvre delle opere d'arte acquisite a seguito della Campagna d'Italia*, 1813. Vaso di porcellana e bronzo dorato, altezza 1,2 m. Sèvres, Sèvres-Cité de la Céramique.

Oggetti d'arte

cesi, soprattutto per l'interesse di Dominique Vivant Denon (1747-1825), suo direttore a partire dal 1802 **Figg. 24.253 e 24.254**.

La potenza del trionfo e la celebrità dei capolavori giunti a Parigi furono tali da essere eternate persino dai decori delle porcellane della manifattura di Sèvres **Figg. 24.255 e 24.256** mentre *Benjamin Zix* (1772-1811) – uno tra i maggiori disegnatori d'età napoleonica – illustrava in un disegno la visita notturna, al suggestivo lume delle fiaccole, di Napoleone e della consorte, l'imperatrice Maria Luisa, alla sala del Louvre che esponeva uno dei trofei più preziosi, il *Laocoonte* delle raccolte vaticane **Figg. 24.257 e 24.256**.

Morto in esilio Pio VI – che, quando gran parte delle collezioni di statue classiche lasciava l'Urbe forse per sempre, aveva comunque provveduto a farne trarre dei calchi – nel 1800 a Venezia fu eletto papa Pio VII Chiaramonti (1800-1823) che subito prese possesso di Roma.

Le ruberie e le spoliazioni francesi continuarono ancora e aumentarono soprattutto quando, nel 1809, Napoleone, nel frattempo divenuto imperatore, decretò la fine del potere temporale dei papi e incarcerò lo stesso Pio VII nel castello di Fontainebleau.

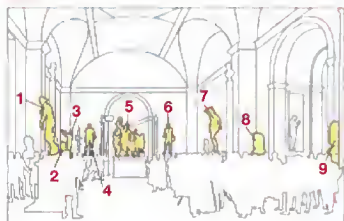
Il 24 maggio 1814, però, Pio VII poté rientrare a Roma grazie all'appoggio degli oppositori di Napoleone. L'ultima parte della sua vita fu spesa in grandi azioni riformatrici. Tra queste è senz'altro da includere la promulgazione di leggi sulla salvaguardia dei beni storico-artistici dello Stato, importantissime e fondamentali anche per l'influenza che ebbero sugli sviluppi dell'organizzazione della tutela del Regno d'Italia prima e della Repubblica Italiana poi.

Già nel 1802, del resto, Pio VII aveva avuto l'avvedutezza strategica di nominare «l'incomparabile scultore Canova, emolo dei Fidia e dei Prassiteli» Ispettore Generale alle Belle Arti. L'artista, in oc-

24.256 ↑↗
L'arrivo al Louvre delle opere d'arte acquisite a seguito della Campagna d'Italia. Particolari.

Oggetti d'arte

24.257 →↘
Benjamin Zix, *L'imperatore Napoleone e l'imperatrice Maria Luisa visitano la sala del Laocoonte di notte*, 1810. Penna, bistro, 26×39 cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 33406.
Intero e particolare.

Disegni e stampe

24.258 ↑
Schema identificativo delle sculture rappresentate nel dipinto *L'imperatore Napoleone e l'imperatrice Maria Luisa visitano la sala del Laocoonte di notte*.

1. *Venere Medici* (dalle collezioni granducali di Firenze)
2. *Lo spinario* (dai Musei Capitolini di Roma)
3. *L'orante* (da Berlino)
4. *Adone*
5. *Laocoonte*
6. *Discobolo in riposo*
7. *Amazzone ferita*
8. *Erma di Giove*
9. *Erma di divinità marina* (dalle collezioni vaticane)

casione del suo primo viaggio a Parigi, approfittando delle lunghe sedute di posa per ritrarre Napoleone, ebbe modo di lamentarsi direttamente con lui per le dolorose spoliazioni di Roma e nel 1810, durante il suo secondo soggiorno parigino, riuscì anche a convincerlo a fornire aiuti economici all'Accademia di San Luca e all'Accademia di Firenze. Inoltre, all'invito di Napoleone a restare a Parigi poiché lì erano ormai raccolti tutti i principali capolavori, accompagnato da «ora abbiamo tutto, non ci manca che l'*Ercole Farnese*!», Canova rispondeva: «Per carità, Vostra Maestà lasci queste cose in Italia giacché formano collezione con tant'altre che non si possono portar via né da Napoli né da Roma» › Ant. 211.

Secondo la lucida visione di Canova, dunque, i monumenti artistici d'Italia formano tutti assieme una "catena", cioè sono legati l'uno all'altro da vincoli storici e risultano connessi ai luoghi per i quali vennero pensati o dove erano stati rintracciati oppure conservati. E formano tutti assieme una collezione che ha una sua omogeneità e una propria storia.

Privare la raccolta di alcuni "pezzi" avrebbe voluto dire spezzare la catena, escludendo anelli importanti che fungevano da collegamento tra la storia artistica precedente e quella successiva. Disgregandola di fatto, il significato stesso della "collezione" sarebbe venuto meno perché incompleta e non più leggibile nel suo sviluppo. Inoltre, isolato dal resto, al singolo pezzo veniva a mancare la propria storia e il suo valore di testimonianza del passato; esso, sottratto dal contesto, sarebbe stato, dunque, considerato solo dal punto di vista del pregio artistico.

Dopo la caduta di Napoleone, Pio VII inviò a Parigi quale suo ambasciatore proprio Antonio Canova per chiedere la restituzione delle opere d'arte trafugate. Il re Luigi XVIII – fratello del ghigliottinato Luigi XVI – che era succeduto a Napoleone nella ricostituita monarchia francese e il suo ministro degli Esteri, Talleyrand, rifiutarono risolutamente.

Assieme a un ulteriore, ennesimo rifiuto, una risposta sferzante venne data a Canova anche dall'allora direttore del Museo del Louvre, dove l'artista si era recato per il ritiro dei capolavori pontifici. Infatti, a lui che si presentava come ambasciatore papale il direttore replicò con sarcasmo: «Ambasciatore! Suvvia, lei vuol forse dire imballatore».

Scortato dagli Austriaci e dai Prussiani e aiutato dagli Inglesi, Canova riuscì comunque nel suo intento. La maggior parte delle opere precedentemente trafugate percorse allora a ritroso il lungo e difficoltoso viaggio che le aveva condotte a Parigi Fig. 24.259 › Ant. 212. Nell'agosto del 1816 Roma aveva di nuovo molti dei suoi più illustri capolavori Fig. 24.260.

Contemporaneamente alla nomina di Canova quale Ispettore Generale alle Belle Arti, Pio VII aveva voluto emanare una serie di norme riguardanti la tutela delle opere d'arte con un significativo editto datato 2 ottobre 1802 › Legislazione 6.

In considerazione della perdita di molti pezzi notevoli a seguito del Trattato di Tolentino, il pontefice proibì ogni ulteriore esportazione delle antichità

24.259 ↑
Francesco Hayez, *Ritorno in Roma delle opere d'arte trafugate da Napoleone*, 1817. Affresco, 175×350 cm. Città del Vaticano, Museo Chiaramonti.

24.260 ↗→↘
Alcune delle opere trafugate dalle truppe napoleoniche e riportate in Italia da Canova.

a. Leochares, *Apollo del Belvedere*, 350-324 a.C. Copia romana, ca 130 d.C. Marmo, altezza 224 cm. Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino.
b. Agesandros, Athenodoros, Polydoros, *Laocoonte*, seconda metà del I secolo a.C. Marmo, altezza 242 cm. Città del Vaticano, Musei Vaticani.
c. *Testa di Giove*, prima metà del I secolo a.C. Marmo greco, forse pario; in marmo di Carrara le integrazioni tardo settecentesche, altezza massima 86 cm; altezza della sola testa 58 cm. Città del Vaticano, Musei Vaticani.
d. Francesco Albani, *Nascita della Vergine*, ca 1599/1600. Olio su tela, 327×175 cm. Roma, Pinacoteca Capitolina.
e. Guido Reni, *Strage degli innocenti*, ca 1611. Olio su tela, 268×170 cm. Bologna, Pinacoteca Nazionale.

dal suo Stato. Ogni vendita poteva pertanto avvenire liberamente solo all'interno di Roma e, comunque, entro i confini statali. Questo perché le opere d'arte dovevano «rimanere perennemente a ornamento insieme della Città e per servire allo studio e alla istruzione degli artisti e degli eruditi». Si proibiva inoltre di danneggiare le «preziose memorie dell'antichità», di demolire gli edifici dell'antichità romana e di servirsi dei loro materiali per nuove costruzioni. Allo stesso tempo si sollecitavano i Conservatori di Roma, l'Ispettore Generale alle Belle Arti e il Commissario delle Antichità a vigilare, a restaurare, ripulire e conservare le antiche fabbriche.

Infine, chiunque avesse posseduto collezioni di antichità o anche solo dei pezzi antichi doveva farne denuncia alle autorità in modo da poter giungere a un vero e proprio censimento delle opere d'arte, passaggio necessario e indispensabile per la loro tutela. È ovvio che soltanto se si conosce l'esistenza di un qualche oggetto d'arte è poi possibile impedirne la vendita all'estero e quindi mantenerlo all'interno dello Stato a perenne memoria del passato che costituisce la storia comune di tutto un popolo. Infine non sfuggiva al pontefice il grande richiamo esercitato dalle antichità di Roma sui viaggiatori e, quindi, il vantaggio economico che molti cittadini avrebbero potuto trarre anche dalle attività turistiche.

Il 7 aprile 1820 le norme dell'editto del 1802 vennero rinnovate, precisate e accresciute.

Le *Lettres à Miranda* La legislazione pontificia inerente alla tutela aveva due fonti di ispirazione: la cosiddetta *Lettera a Leone X* di Raffaello › Ant. 146 e il molto più recente *Lettres à Miranda*. Infatti solo pochi anni prima, nel 1796, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy › Ant. 227, come si è visto amico e ammiratore di Canova, aveva pubblicato un testo in forma epistolare – noto, appunto, come *Lettres à Miranda* (Lettere a Miranda) in quanto indirizzate al generale napoleonico, Francisco de Miranda nativo di Caracas – riguardante proprio la spoliazione dell'Italia › Ant. 216.

In queste lettere Quatremère parte dalla seguente constatazione di fondo:

«[...] il propagarsi dei lumi ha reso questo grande servizio all'Europa, che non esiste più nazione che possa ricevere da un'altra l'umiliazione del nome di barbara: in tutte le sue contrade si osserva una comunanza di istruzione e di conoscenze, un'uguaglianza di gusto, di sapere e di industria».

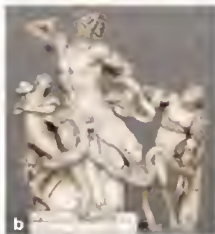
Quanto conduce al vivere civile, al perfezionamento dei mezzi della felicità, al progresso «appartiene a tutti i popoli». E così prosegue:

a

b

c

d

e

«[...] nessuno ha il diritto di appropriarsene o di disporne arbitrariamente. Colui che volesse attribuirsi una sorta di diritto o di privilegio esclusivo sull'istruzione e sui mezzi di istruzione sarebbe ben presto punito per questa violazione della proprietà comune, dalla barbarie e dall'ignoranza».

Barbarie e ignoranza che colpirebbero in primo luogo proprio quei popoli privati dei loro manoscritti, dei loro libri, delle loro opere d'arte, ma anche la nazione che si fosse resa colpevole di tale crimine poiché finirebbe per trovarsi a sua volta circondata da popolazioni incivili. Scrive Quatremère all'indirizzo di Miranda:

«Per il momento, se voi convenite sulla sola possibilità del pregiudizio che porterebbe all'istruzione generale dell'Europa il dislocamento dei modelli e delle lezioni che la natura, per sua volontà onnipotente, ha posto in Italia, e soprattutto a Roma, voi converrete anche sul fatto che la nazione che se ne rendesse colpevole verso l'Europa, che contribuirebbe a rendere ignorante, sarebbe anche la prima a essere punita dall'ignoranza stessa dell'Europa, che ricadrebbe su di lei».

Roma è significativamente considerata un vero e proprio museo:

«Cosa farebbe la Potenza che scegliesse per esportarli e per appropriarsene alcuni di quei monumenti interessantissimi? Precisamente ciò che farebbe un ignorante che strappasse da un libro i fogli in cui trova delle vignette [...]. Non convenite sul fatto [...] che ogni progetto di smembramento del museo di Roma, sia un attentato contro la scienza, un crimine di lesa istruzione pubblica?».

Infine Roma costituisce «un intero mondo da percorrere»:

«una sorta di mappamondo in rilievo, dove si possono vedere in compendio l'Egitto e l'Asia, la Grecia e l'Impero Romano, il mondo antico e moderno; e che aver visto Roma è aver fatto in un solo viaggio numerosissimi viaggi; e che, di conseguenza, disperdere i modelli di Roma è allontanare da coloro che studiano gli strumenti della scienza e gli oggetti delle loro ricerche».

Il 16 agosto 1796 anche cinquanta importanti artisti indirizzarono, purtroppo inutilmente, una petizione al Direttorio (il massimo organo del governo rivoluzionario francese) per appoggiare le tesi di Quatremère de Quincy: anche il grande David era fra loro.

25 L'Europa della Restaurazione

25.1 Il Romanticismo

Genio e sregolatezza

Storicamente il *Romanticismo* si configura come un complesso movimento politico, filosofico, artistico e letterario diffusosi in Europa tra l'ultimo scorcio del Settecento e la prima metà dell'Ottocento. Esso assume comunque periodizzazioni e caratteri molto diversi in relazione ai vari contesti nazionali all'interno dei quali si sviluppa, dando origine a orientamenti estremamente disomogenei – quando non addirittura contrapposti – anche fra gli intellettuali e gli artisti di uno stesso Paese.

Il pensiero romantico, del resto, è il prodotto di una società in grave crisi economica e sociale, travagliata sia dai problemi della crescente industrializzazione sia da quelli della restaurazione politica.

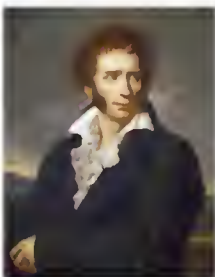
I fini dichiarati del Congresso di Vienna di rinchiudere politicamente e culturalmente ogni Stato all'interno dei propri confini prenapoleonici avevano fatto sì che venissero necessariamente meno anche quegli ideali di universalità propri della cultura illuminista e dell'arte neoclassica. Già dagli ultimi decenni del XVIII secolo, del resto, a tali ideali avevano cominciato a sostituirsene di nuovi, tendenti a rivalutare la storia e le origini di ciascun popolo, così come la soggettività di ciascun individuo.

Popolo, Nazione, Persona Significativo fu il movimento letterario dello *Sturm und Drang* (letteralmente «tempesta e impeto»), diffusosi in Germania tra il 1760 e il 1780 circa. Esso, attingendo inizialmente alle tradizioni della spiritualità tedesca, aprì anticipatamente la strada al Romanticismo europeo e i suoi sviluppi furono fondamentali per la maturazione di grandi personalità nel mondo dell'arte e della cultura Figg. 25.1-25.5.

Il concetto di popolo che il Romanticismo esalta è quello connesso all'idea di *Nazione*, cioè un insieme di individui legati fra loro da vincoli indissolubili di lingua, religione, cultura e tradizioni.

25.1 ↓ Richard Westall, *Ritratto di George Gordon Byron*, 1813. Olio su tela, 91,4×71,1 cm. Londra, National Portrait Gallery. Particolare.

25.2 ↓ François-Xavier Fabre, *Ritratto di Ugo Foscolo*, 1813. Olio su tela. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.

25.3 ↓ Joseph Karl Stieler, *Ritratto di Friedrich Schelling*, 1835. Olio su tela, 71×58 cm. Monaco, Neue Pinakothek. Particolare.

E se ogni Nazione impara a rivendicare la propria originalità storica, anche ciascun uomo può legittimamente vantare la propria storia personale che, in quanto soggettiva, è sempre unica, preziosa e irripetibile.

Da ciò deriva una nuova attenzione per tutta quella sfera di sentimenti, affetti e passioni caratteristici di ciascuna personalità. La sensibilità romantica, infatti, tende a prediligere le singole individualità e tutti i fattori ambientali, spirituali e culturali che hanno contribuito a formarle.

Il "passato" romantico Se ciascuno è quello che è – sostenevano i Romantici – lo si deve soprattutto all'ambiente in cui si è vissuti e nel quale si è cresciuti, maturando progressivamente consapevolezze, scelte e identità. Il presente dell'uomo, in altre parole, è profondamente intriso del suo stesso passato. Non certo il passato remoto, astratto e indifferenziato, al quale faceva ideale riferimento il Neoclassicismo, ma, più concretamente, il suo passato prossimo, quello più vicino, più sentito, più sofferto.

Negli intellettuali romantici, infatti, traspare sempre una certa insoddisfazione rispetto a un presente che produce disorientamento e frustrazione e che finisce poi per risolversi nel predominio assoluto del sentimento soggettivo. Disprezzando la volontà di autodominarsi, il temperamento romantico cerca dunque rifugio nel proprio passato, al fine di alleviare la paura di un presente che spesso è percepito come ostile e inadeguato.

Sulla base di queste riflessioni, maturate dal punto di vista filosofico soprattutto in ambiente tedesco, con Friedrich Schlegel, ma poi rapidamente diffusesi anche in Francia, Inghilterra e Italia, il Romanticismo si pone come momento di forte e totale contrapposizione con il Neoclassicismo e, più in generale, con tutta la cultura illuminista.

Mentre quest'ultima faceva infatti riferimento a un passato ideale (cioè l'antichità greco-romana e la sua mitologia), che non apparteneva a nessuno di coloro i quali vi si riferivano, il movimento romantico ricerca le proprie radici culturali e spirituali nel più vicino Medioevo, con i suoi ricchi fermenti na-

25.1 **Il Romanticismo** ■ 25.2 **Camille Corot e la Scuola di Barbizon** ■ 25.3 **Gustave Courbet e la rivoluzione del Realismo** ■ 25.4 **I Preraffaelliti** ■ 25.5 **Il fenomeno dei Macchiaioli** ■ 25.6 **La nuova architettura del ferro in Europa** ■ 25.7 **Eugène Viollet-le-Duc, John Ruskin e il restauro architettonico**

25.4 ↑
Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Ritratto di Goethe nella campagna romana*, 1786-1787. Olio su tela, 161×197,5 cm. Francoforte, Städel Museum.

25.5 ↗
Joseph Karl Stieler, *Ritratto di Ludwig van Beethoven mentre compone la sua Missa Solemnis*, 1819-1820. Olio su tela, 92×76 cm. Bonn, Beethoven-Haus.

zionalistici, del quale si sente erede e continuatore. Non credendo più nei valori assoluti di una classicità ormai troppo lontana e astratta, infatti, si arriva ad acquisire un profondo senso della relatività, dal quale discende un prepotente desiderio di conoscere, approfondire e rivendicare le proprie origini.

L'irrazionalità La fede, il sentimento e l'irrazionalità che il «secolo dei lumi» aveva condannato e bandito riaffiorano ora in mille forme. Sul piano letterario la cultura romantica predilige il romanzo storico e la poesia dei sentimenti soggettivi. Nell'ambito della continua ricerca e valorizzazione delle proprie origini si arriva poi a riprendere le fiabe (prima tramandate quasi sempre oralmente) e, soprattutto in Italia, anche i componimenti dialettali, simbolo entrambi di un profondo radicamento al retroterra delle tradizioni più antiche e sentite di ogni popolo.

A ciò fa parallelamente riscontro anche un prepotente risveglio del sentimento religioso in tutte le sue componenti: da quelle più mistiche, relative alla ricerca di sicuri punti di riferimento morali, fino a quelle intrise di superstizione popolare, quasi al limite della magia e dell'occulto.

Sul piano musicale i compositori romantici, pur non rinnegando l'impianto metrico e il ritmo armonico della musica settecentesca, tendono verso composizioni più passionali e coinvolgenti, evocatrici di sensazioni estreme, spesso legate agli eventi della natura e costantemente venate da qualche nota di malinconica tristezza.

Per quel che riguarda le arti figurative, invece, al perfetto rigore tecnico e formale di artisti quali David o Ingres si preferiscono rappresentazioni di più immediata presa sul pubblico. Ai soggetti della mitologia classica, evocatori di virtù morali ormai poco sentite e praticate, se ne sostituiscono di nuovi, legati ora alle leggende ossianiche o all'esotismo, ma anche a fatti di cronaca o a semplici accadimenti quotidiani.

In ogni caso si assiste alla rappresentazione di una natura fortemente personificata che, in relazione ai sentimenti dell'artista, riesce a suscitare forti emozioni, mostrandosi indifferentemente *madre* o *matrigna*.

■ **Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel** (Hannover 1772-Dresda 1829). Critico, scrittore e filosofo tedesco, fu uno dei primi e più convinti teorici del Romanticismo, da lui inteso come ricerca del vero e dell'assoluto rifiutando gli strumenti di indagine offerti dalla razionalità illuminista.

Questo secondo aspetto, spesso connesso anche con una visione crepuscolare e malinconica dell'esistenza, è perfettamente espresso dal tedesco Caspar David Friedrich › par. 25.1.5 nel suo *Cimitero* Fig. 25.6, dove la cupezza dell'ambientazione concorre a suscitare nell'osservatore un patetismo partecipe e commosso, che induce a riflettere sulla caducità delle cose umane.

Alle atmosfere chiare e definite del repertorio neoclassico vengono così a sovrapporsi ambientazioni volutamente fosche, ricche spesso di riferimenti simbolici, magici e misteriosi. In questo modo gli artisti cercano di toccare il tasto dell'emozione e della sensazionalità piuttosto che quello della ragione e del contenuto, promuovendo il coinvolgimento emotivo e l'adesione più istintiva degli spettatori.

La «nobile semplicità» e la «quieta grandezza» delle opere neoclassiche cederanno progressivamente il passo a sentimenti espressi in modo più convulso e passionale, tanto che, pur acquistando talvolta in immediatezza comunicativa, perderanno comunque in armonia ed equilibrio.

25.6 ↑↓
Caspar David Friedrich, *Il cimitero*, ca 1825. Olio su tela, 143×110 cm. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister. Intero e particolare.

■ **Sublime** Dal latino *sublimis*, composto da *sub*, sotto, e *limen*, limite, soglia. Letteralmente «che arriva fino alla soglia più alta».

La passione e il turbamento, che i Neoclassici non rappresentavano mai – preferendo a essi la pacata consapevolezza dell'attimo che precede l'azione o la serena distensione del momento che la segue – diventano per i Romantici due dei principali modi di espressione artistica.

Il sublime A questo tipo di sensibilità artistica è strettamente connesso il sentimento del *sublime*. Esso rappresenta un altro degli importanti caratteri distintivi del Romanticismo. Secondo Edmund Burke (1729-1797), intellettuale e uomo politico britannico, il sublime consiste in quel misterioso e affascinante insieme di sensazioni che è possibile provare solo di fronte a certi grandiosi spettacoli naturali (un tramonto infuocato, una tempesta impetuosa, una notte di vento, una tormenta di neve, un paesaggio che – visto dall'alto – appare infinito), quando le sensazioni che ne derivano «tendono a colmare l'animo di un orrore dilettevole» › Ant. 229.

Ne è un tipico esempio la grande tela dell'inglese *John Martin* (1789-1854), intitolata *Pianure del Paradiso* Fig. 25.7, nella quale egli immagina gli eletti (vestiti di bianco sulla cresta della collina in primo piano) sullo sfondo di uno sconfinato paesaggio montano, con al centro un gran lago alimentato da impetuose cascate.

Nella sensibilità romantica il sublime si pone dunque all'estremo limite superiore della percezione del bello, nelle arti figurative come nella musica › Ant. 230. Dove perfezione, grazia e armonia confinano con lo smarrimento della mente, incapace di percepire razionalmente sensazioni così intense e assolute, là si affaccia il sublime, che è nel contempo piacere e dolore. «Il pinnacolo della beatitudine», affermava Edmund Burke in un saggio di estetica del 1785, «è confinante con l'orrore, la deformità, la follia: un culmine che fa smarrir la mente di chi non sa guardar oltre».

Il genio Fortemente legato al concetto di sublime è anche quello di *genio*. Genio è infatti colui che, grazie alla sua sensibilità artistica e ai mezzi tecnici con i quali sa tradurla in opera compiuta, consente di accedere alla vertigine del sublime. Nella visione romantica, dunque, geni si nasce e certo non si diventa. Da qui l'inutilità, ai fini creativi, dell'esperienza scolastica e accademica, che può al massimo servire ad apprendere e affinare alcune utili tecniche.

Il genio, nella sua assoluta libertà e superiorità morale ed espressiva, si sente simile a Dio nel momento della creazione. È proprio da questa visione fortemente idealizzata che discende anche una cer-

25.7 →↓
John Martin, *Pianure del Paradiso*, ca 1851/1853. Olio su tela, 198,8×306,7 cm. Londra, Tate Britain. Intero e particolare.

25.8 ↑↖
Henry Wallis, *Chatterton*, 1856. Olio su tela, 90,5×120,5 cm. Londra, Tate Britain. Intero e particolari.

ta propensione tendente a giustificare ogni comportamento del genio che, in quanto tale, può permettersi qualsiasi intemperanza, addirittura fino all'autodistruzione.

Grande scalpore, a tale proposito, fu sollevato dal suicidio con il veleno di Thomas Chatterton (1752-1770), poeta inglese non ancora diciottenne che preferì togliersi la vita piuttosto di accettare che non venisse riconosciuto il proprio talento letterario. E non è un caso che il suo tragico gesto abbia colpito tutta la generazione artistica successiva, tanto che ancora nel 1856 il pittore inglese *Henry Wallis* (1830-1916) gli dedica uno dei suoi dipinti più intensi e sentimentali, nel quale il giovane eroe romantico giace riverso sul letto di una povera stanzetta, fra i manoscritti strappati delle sue poesie **Fig. 25.8**.

25.9 ←↙ Fëdor Michajlovič Matveev, *Veduta di Roma. Il Colosseo*, 1816. Olio su tela, 135×194,3 cm. Mosca, Galleria di Stato Tretyakov. Intero e particolari.

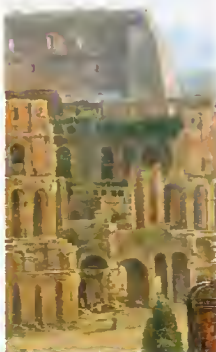
25.1.1

Neoclassicismo e Romanticismo

I due volti dell'Europa borghese tra Settecento e Ottocento

Neoclassicismo e Romanticismo costituiscono due importanti fasi di uno stesso processo storico che, pur sembrando a prima vista assolutamente opposte, risultano in realtà tra loro profondamente connesse sul piano artistico e culturale, oltre che spesso sovrapponibili anche temporalmente. Mentre il Neoclassicismo si fa promotore di un generalizzato ritorno all'equilibrio e alla disciplina, ispirandosi soprattutto ai modelli classici, il Romanticismo esalta la fantasia, la sensibilità personale e la malinconia, esasperando il sentimento e rifiutando tutto ciò che si poteva in qualche modo ricollegare al razionalismo illuminista che del Neoclassicismo aveva costituito la base teorica.

Gli artisti e gli intellettuali romantici, pur contrapponendosi in modo vivace (e talvolta addirittura violento) a quelli neoclassici, hanno comunque una formazione culturale assai simile. Sia gli uni sia gli altri, infatti, vivono alla costante ricerca di forme espressive che si dimostrino in grado di far evadere dall'insoddisfazione di un oggi in sempre continua e spesso troppo rapida evoluzione.

Il modo di vedere e di sentire la natura, ad esempio, rende perfettamente l'idea della contrapposizione ideologica fra i due movimenti. L'artista romantico si sente parte integrante della natura e vi si immerge profondamente, personalizzandola e spesso anche modificandola in funzione dei propri stati d'animo e delle proprie necessità di espressione › Ant. 231 232. L'artista neoclassico, al contrario, si sforza di rimanerne estraneo e di indagarne razionalmente le caratteristiche al fine di padroneggiarla, negandole volutamente qualsiasi valore poetico ed espressivo e utilizzandola al massimo come scenografico elemento di contorno.

Nella *Veduta di Roma* Fig. 25.9 che il paesaggista russo *Fëdor Michajlovič Matveev* (1758-1826) realizza nel 1816, per esempio, la vegetazione in primo piano è trattata, con ogni evidenza, come una pura e semplice cornice, adatta al solo scopo di meglio valorizzare l'immagine centrale del Colosseo, unico vero punto d'interesse del dipinto.

L'arte neoclassica, infatti, vuole essere imitatrice non della natura, ma dei modelli ideali che di essa hanno elaborato i classici. Ne consegue, però, che mitizzando l'età classica come età dell'oro, alla quale fare sempre riferimento, anche il Neoclassicismo compie di fatto un'operazione assolutamente irrazionale, contraddicendo le sue stesse premesse illuministe e preludendo in modo chiaro a quella che sarà l'evasione romantica verso le dimensioni della soggettività, della natura e del sentimento.

25.1.2

Johann Heinrich Füssli (1741-1825)

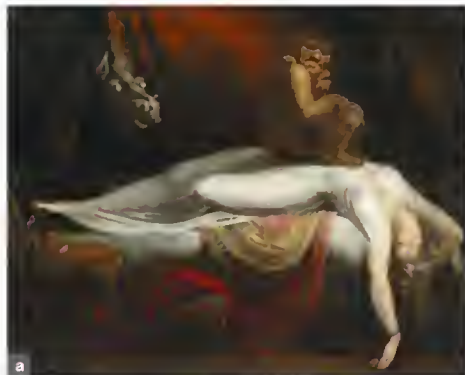
L'affiorare di una nuova sensibilità

Nato a Zurigo il 7 febbraio 1741, *Johann Heinrich Füssli* si forma culturalmente in ambiente neoclassico (il padre, a sua volta pittore e storico d'arte, era amico di Winckelmann), maturando anche approfondite conoscenze storico-artistiche, letterarie e teologiche. In Germania dal 1762 al 1764, si trasferisce poi a Londra (1764-1770) per approdare finalmente a Roma (1770-1778), dove coltiva un profondo interesse sia per i resti della Classicità, sia per il Michelangelo della Sistina e il Raffaello delle Stanze Vaticane. Dal 1780 si stabilisce definitivamente a Londra, insegnando alla Royal Academy, della quale nel 1804 diviene anche direttore. A questo secondo periodo londinese corrisponde la fase più alta della sua produzione pittorica, profondamente intrisa di valori preromantici e di suggestioni simboliste › par. 27.10. Si spegne a Putney, alla periferia della capitale britannica, il 16 aprile 1825.

Il disegno Letterato e pensatore, prima che pittore, Füssli esordisce comunque come grafico, arrivando alla pittura a olio solo nel 1780, alla soglia dei quarant'anni. Nella *Disperazione dell'artista davanti alla grandezza delle rovine antiche* Fig. 25.10, un piccolo ma significativo disegno dell'ultimo periodo romano, l'artista svizzero dimostra comunque un semplice ma rigoroso schema compositivo, di sicura derivazione neoclassica. In un veloce schizzo a matita rossa, con tratti secchi, quasi sommari, acquerellati in seppia, Füssli rappresenta un artista (forse se stesso) in atto di reggersi sconsolatamente la testa, seduto ai piedi dei giganteschi frammenti del piede destro e della mano sinistra del *Colosso di Costantino* conservati nel cortile del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio.

Di fronte a quelle grandiose vestigia della classicità l'artista prova sgomento per la consapevolezza che il tempo di quei sommi artisti, capaci di trasmettere passioni e turbamenti, sia finito per sempre. Di conseguenza, al contrario che per i neoclassici, l'atteggiamento non è più quello di colui che studia l'Antico come esempio di perfezione o per trarne a sua volta spunto e ispirazione, ma piuttosto quello del filosofo, che riflette sulle glorie passate e si emoziona per la loro irripetibilità. Davanti a quei resti, dunque, Füssli non è solo pervaso da quel senso di «nobile semplicità e quieta grandezza» teorizzato da Winckelmann, ma può sentirsi addirittura stravolto e sopraffatto dall'emozione, secondo una sensibilità già quasi del tutto romantica.

25.10 ↑
Johann Heinrich Füssli, *La disperazione dell'artista davanti alla grandezza delle rovine antiche*, ca 1778/1779. Matita rossa e acquerello seppia su carta, 42×34,2 cm. Zurigo, Kunsthaus.
M Disegni e stampe

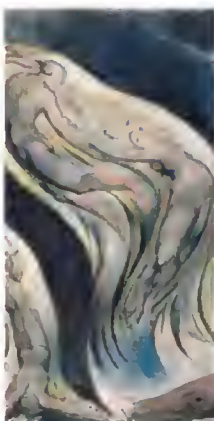
25.11 →↘
Johann Heinrich Füssli, *Incubo*.
a. 1781. Olio su tela, 101,6×126,7 cm. Detroit, Institute of Art.
b. ca 1790/1791. Olio su tela, 75,5×64 cm. Francoforte, Goethe Museum.

Incubo I temi di una precoce adesione di Füssli alla suggestione delle atmosfere preromantiche si precisano ulteriormente in *Incubo*, un olio su tela del 1781 Fig. 25.11, a. In un tenebroso interno una bionda fanciulla giace scompostamente riversa sul letto, in preda a un sonno agitatissimo. La testa spettrale di una giumenta dagli spaventevoli occhi globulosi e senza pupille, che sbuca all'improvviso fra le ombrose pieghe di un pesante drappeggio, simboleg-

gia l'incubo stesso. Allo stesso tempo un mostruoso demone dallo sguardo beffardo, rannicchiato sul petto e sul ventre della giovane, sembra opprimerne il respiro. Il corpo della donna, anche se verosimilmente ispirato alle posture della statuaria antica, assume qui un significato nuovo come di doloroso abbandono all'irrazionale. La cupa atmosfera d'insieme, in parte legata al mondo delle favole nordiche, sembra anche alludere a torbidi significati erotici, collocando la scena in una dimensione angosciosa ma stimolante, sospesa fra sogno e realtà.

Non a caso il medesimo tema verrà rivisitato dall'artista anche in un olio successivo **b**, nel quale tutti i personaggi sono in controparte e la testa della bianca giumenta, posta perfettamente al centro, assume un'evidenza ancora più inquietante e sinistra.

25.1.3
William Blake (1757-1827)
Gli incantamenti di un visionario

Nato nel 1757 e vissuto quasi ininterrottamente a Londra, dove si spegne nel 1827, *William Blake* è stato scrittore, poeta e polemista, oltre che incisore e pittore. Animo travagliato e profondamente religioso, ma contrario all'anglicanesimo e a buona parte delle regole sociali, conduce un'esistenza in perenne conflitto con amici, colleghi e istituzioni, guadagnandosi la non invidiabile fama di uomo litigioso e imprevedibile e di artista bizzarro e inaffidabile. Essendosi applicato fin da giovanissimo all'incisione (1772-1779), vive soprattutto con l'attività di illustratore di testi sacri e letterari, facendosi aiutare nella coloritura ad acquerello delle proprie stampe dall'amatissima moglie Catherine Sophia.

25.12 ↑↓
William Blake, *Il cerchio dei lussuriosi: Francesca da Rimini*, 1824-1827. Matita, inchiostro e acquerello su carta, 36,8×52,2 cm. Birmingham, City Museum and Art Gallery.
Intero e particolari.
Disegni e stampe

Il cerchio dei lussuriosi: Francesca da Rimini Nel 1824 Blake, grande estimatore della *Commedia* di Dante, intraprende con il giovane amico pittore *John Linnel* (1792-1882) l'ambizioso progetto di illustrarla con una serie di acquerelli da cui trarre successive stampe. Il bozzetto con *Il cerchio dei lussuriosi: Francesca da Rimini* Fig. 25.12, oggi al City Museum and Art Gallery di Birmingham, fa riferimento al quinto canto dell'*Inferno* dantesco, e raffigura, attraverso la spiccata sensibilità preromantica dell'artista, il momento in cui il sommo poeta, sopraffatto dal dolore per la triste pena toccata a Paolo e Francesca, sviene ai piedi di Virgilio, cadendo «come corpo morto cade». Blake interpreta quasi alla lettera il testo poetico, e l'ambientazione infernale in un «loco d'ogne luce muto» è suggestivamente restituita con l'impiego dei toni più profondi delle acquerellature blu e azzurre. Il moto continuo e convulso dei dannati (i danteschi «spiriti mali»), sospinti dal vento che non dà mai loro pace, è invece suggerito da una sorta di gigantesco gorgo, come un'onda infinita che tutto squassa e travolge. La grande capacità di immedesimazione dell'artista è ulteriormente confermata dalla narrazione del peccato commesso, che appare come in un'aura di luce abbagliante, sopra Dante e Virgilio, ma in una dimensione simbolica, ormai lontana e quasi indistinta.

La morte, che coglie Blake quando ha realizzato solo 102 acquerelli della serie, impedisce la traduzione di tutti quelli ultimati in stampe, da acquerellare a loro volta, e le poche comunque realizzate non conservano la stessa suggestiva espressività degli originali.

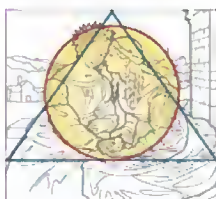
25.1.4
I Nazareni
Uno sguardo al passato

La storia, come si è visto, occupa un posto centrale nella cultura europea dell'Ottocento. Nelle arti visive, lo sguardo verso il passato viene proposto in particolare da tre gruppi di artisti che si formano in momenti storici e contesti geografici diversi: i *Nazareni*, i *Puristi* › par. 25.1.11 e i *Preraffaelliti* › par. 25.4.

Il particolare taglio di capelli, lo stile di vita monastico, l'interesse per i temi religiosi, la conversione al cattolicesimo fanno guadagnare a un gruppo di pittori di origine tedesca il soprannome di «Nazareni» (dall'appellativo con cui era conosciuto Gesù Cristo, che trascorse l'infanzia nella città di Nazareth). Studenti dell'Accademia di Vienna, si riuniscono originariamente nel 1809 sotto il nome di *Lukasbundes* (Confraternita di San Luca, il santo patrono dei pittori). L'intento è di opporsi all'ideale classicista allora dominante, proponendo

al contrario un rinnovamento dell'arte su base religiosa e nazionale, ispirato alle idee di pensatori come Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) e i fratelli Schlegel, Karl Friedrich e Wilhelm (1767-1845). Il modello scelto è l'arte considerata all'epoca "primitiva": quella del Quattrocento italiano – rappresentata da autori come Luca Signorelli, Perugino, il primo Raffaello – e tedesco – soprattutto Dürer. L'anno successivo il gruppo si trasferisce a Roma, vivendo all'interno del convento abbandonato di Sant'Isidoro sul Pincio una vita in comune dedicata all'arte, che attira nuovi adepti. Alle opere da cavalletto, i Nazareni affiancano la pittura murale. Il gruppo perde via via i propri membri, richiamati in Germania da vari incarichi, per dissolversi nel corso degli anni Trenta.

25.13 ↑
Friedrich Overbeck, *Italia e Germania*, 1811-1828. Olio su tela, 94,5×104,7 cm. Monaco, Neue Pinakothek.

25.14 ↓
Schema grafico-compositivo di *Italia e Germania*.

Friedrich Overbeck Personalità guida della confraternita, il tedesco *Johann Friedrich Overbeck* (Lubecca, 1789-Roma, 1869) aveva iniziato gli studi nella città natale), prima di entrare all'Accademia di Vienna. Qui avviene la scoperta dell'arte italiana, conosciuta soprattutto attraverso le incisioni, passione che lo spingerà a trasferirsi nella Penisola nel 1810. Muore a Roma nel 1869.

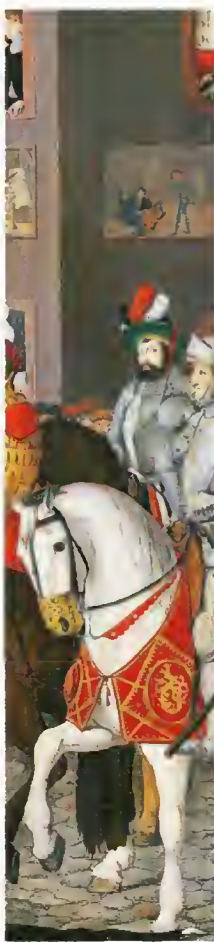
Italia e Germania Il mito dell'Italia è illustrato in maniera emblematica in *Italia e Germania* Fig. 25.13. Due giovani donne siedono l'una accanto all'altra, sopra una balconata che affaccia su un paesaggio. Il profondo legame che le unisce è espresso dalle teste e dalle mani che si congiungono, a comporre un cerchio al centro della tela, mentre l'insieme

25.15 ←↙↓
Franz Pforr, *L'entrata di Rodolfo d'Asburgo a Basilea nel 1273*, 1808-1810. Olio su tela, 90×119 cm. Francoforte, Städelsches Kunstinstitut. Intero e particolari.

delle due figure si dispone secondo una struttura piramidale Fig. 25.14. Quella a sinistra – vestita con un abito rosso dalle maniche bianche, fasciato nella parte inferiore da un mantello blu – ha i capelli scuri e la testa cinta da una corona di alloro; la sua compagna, bionda e coronata di fiori, si distingue dall'amica anche nella veste verde e rosa.

Nato come omaggio al compagno nazareno Franz Pforr › oltre, il dipinto doveva raffigurare originariamente Sulamith e Maria, due personaggi femminili di ispirazione biblica che gli artisti immaginavano come proprie spose, a cui Pforr aveva dedicato un dipinto e un racconto. Dopo una lunga gestazione e in seguito alla morte del giovane amico, Overbeck modifica il soggetto in un'allegoria delle due nazioni (all'epoca non ancora unificate): Italia (a sinistra) e Germania (a destra), rispettivamente patria di adozione e di origine degli artisti. In questo senso si deve leggere anche il paesaggio sullo sfondo: una chiesa romanica a rappresentare l'Italia (a sinistra), una città gotica per la Germania (a destra).

Seguendo la poetica nazarena, il dipinto richiama modelli quattrocenteschi (in particolare centro-italiani), sia nello stile, caratterizzato da una forte linea di contorno, sia nell'ambientazione e negli abiti delle protagoniste.

Franz Pforr Cofondatore della confraternita insieme a Overbeck, *Franz Pforr* (Francoforte sul Meno, 1788-Albano Laziale, 1812) ha la sua prima formazione a Kassel in Germania con lo zio, il pittore *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein* (1751-1829). Condivide quindi con altri giovani artisti l'avventura nazarena a Vienna e Roma; da qui nel 1811 si reca

a Napoli e poi sui Colli Albani, dove trova la morte poco più che ventenne a causa della tisi.

La predilezione di Pforr si indirizza verso il Medioevo, «quando», scrive l'artista, «la dignità dell'uomo era ancora interamente manifesta. [...] Lo spirito di quei tempi è così bello e così poco utilizzato dagli artisti. Il fantastico è spesso intessuto col reale, raramente privo di una morale, e tutto è pervaso da un'atmosfera contemplativa che si adatta tanto bene all'arte».

L'entrata di Rodolfo d'Asburgo a Basilea nel 1273 Nel Medioevo, appunto, è ambientata una delle poche opere realizzate dall'artista, che raffigura l'episodio storico dell'ingresso dell'imperatore Rodolfo d'Asburgo nella città di Basilea nel 1273 Fig. 25.15. La visione del Medioevo di Pforr è colorata di fantasia. Nella scena di massa orchestrata dall'artista, il dipinto è popolato di comparse che lungo le strade o nelle case dalle facciate puntute e vivacemente colorate assistono al passaggio del sovrano. Questi, vestito d'azzurro, occupa il centro della tela ed è accompagnato dai maggiorenti della città e da un seguito di cavalieri dalle uniformi scintillanti. Il corteo dell'imperatore si snoda seguendo un asse che dal lato destro devia in diagonale, accompagnando la prospettiva nelle architetture urbane (un paesaggio ispirato alla nativa Francoforte).

Il richiamo al Medioevo è evidente anche sul piano stilistico, grazie a una pittura bidimensionale ispirata alle xilografie tedesche del Cinquecento. Un richiamo al passato che però parla del presente, raffigurando un episodio storico carico di patriottismo tedesco in contrapposizione a Napoleone.

25.1.5 Caspar David Friedrich (1774-1840)

«L'unica vera fonte dell'arte è il nostro cuore»

Caspar David Friedrich nasce il 5 settembre 1774 a Greifswald, una cittadina tedesca (ma allora sotto il dominio svedese) sulle rive del Baltico e sede di una delle più antiche università tedesche (1456). Sesto di dieci figli di un piccolo artigiano, conduce una giovinezza difficile e solitaria, funestata anche dalla tragica morte di due fratelli. Formatosi presso l'Accademia di Copenaghen, alla fine del 1798 si trasferisce a Dresda, dove, escluso qualche breve soggiorno a Berlino e nell'isoletta baltica di Rügen, vivrà fino alla morte, che lo coglie il 7 maggio 1840.

Anche se oggi è considerato, a ragione, uno dei massimi pittori tedeschi dell'Ottocento, la grandezza di Friedrich fu apprezzata solo dopo la sua scomparsa, quando i temi da lui prediletti, quali le fantasiose ambientazioni notturne e cimiteriali e gli inquietanti paesaggi aspri e desolati › Ant. 232, iniziarono a far pienamente parte del gusto romantico per il sublime. La sua indole solitaria e malinconica, del resto, l'aveva sempre tenuto lontano dai clamori degli ambienti artistici, per cui anche da vivo le sue opere erano rimaste praticamente sconosciute.

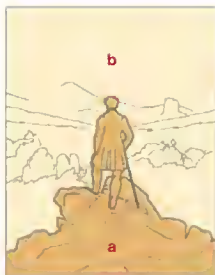
Il disegno Disegnatore di grande carattere, Friedrich studia dal vero vegetazione, rocce e paesaggi che, opportunamente ripresi e combinati fra loro, andranno poi a costituire la base stessa dei suoi dipinti, in un suggestivo e misterioso alternarsi di ispirazioni fantastiche e di notazioni realistiche. Nello *Studio di rocce con gradoni* Fig. 25.16, un semplice disegno a matita ripassato a penna, l'artista utilizza un segno netto e continuo, privo di tratteggi e pentimenti. Il senso del chiaroscuro, che individua masse rocciose compatte e geometricamente ben definite, viene reso attraverso una delicata acquerellatura a inchiostro diluito. In questo modo Friedrich fissa un rigido schema compositivo d'insieme, che utilizzerà poi – del tutto o solo in parte – per le sue realizzazioni pittoriche.

25.16 ↖ Caspar David Friedrich, *Studio di rocce con gradoni*, 12 agosto 1799. Matita, penna e inchiostro bruno acquerellato su carta, 18,8×24,1 cm. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

M Disegni e stampe

25.17 ↑↓ Caspar David Friedrich, *Viandante sul mare di nebbia*, 1817-1818. Olio su tela, 95×75 cm. Amburgo, Kunsthalle. Intero e particolare.

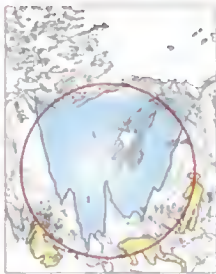
Viandante sul mare di nebbia Le grandi tematiche romantiche della natura e del sublime trovano uno dei loro punti più alti di espressione nel *Viandante sul mare di nebbia*, un olio su tela che Friedrich realizza a Dresda fra il 1817 e il 1818 Fig. 25.17. Il dipinto rappresenta un uomo di spalle che, in piedi sopra uno spuntone roccioso, guarda solitario lo straordinario spettacolo di un paesaggio alpino all'alba, con le cime dei monti che iniziano a emergere fra le nebbie. La scena, di fortissimo impatto emotivo, si compone di un primo piano in violento controluce (l'uomo e le rocce) Fig. 25.18, a che si staglia contro un luminosissimo sfondo montuoso, esteso a giro d'orizzonte b. La sensazione che l'artista vuole trasmettere è quella dell'infinita grandezza della natura, al cui cospetto l'uomo altro non è che un temporaneo «viandante», come il titolo stesso ricorda.

25.18 →
Schema grafico dei contrasti luminosi nel *Viandante sul mare di nebbia*, fra il primo piano in controluce **a** e lo sfondo in piena luce **b**.

25.19 ↓
Viandante sul mare di nebbia. Particolare.

La contrapposizione cruda delle luci, così come il tenue e dolcissimo svaporarsi degli azzurri fra il cielo appena velato e le vette scoscese dei monti lontani **Fig. 25.19**, contribuisce a quel senso di stupore e di grandiosità sospesa che meglio esprime la poetica del sublime. Del resto, come ricordava lo stesso Friedrich, «l'unica vera fonte dell'arte è il nostro cuore, un linguaggio puro come la mente di un bambino. Un'opera che non scaturisca da questa origine non può essere che artificiosa».

25.20 ↑↗
Caspar David Friedrich, *Le falesie di gesso di Rügen*, ca 1818/1819. Olio su tela, 90×70 cm. Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten. Intero e particolare.

25.21 ↑
Schema geometrico-compositivo delle *Falesie di gesso di Rügen*.

■ **Falesia** Dal franco *falisa*, rupe. Scarpata costiera scoscesa, creata dall'erosione del mare.

Le falesie di gesso di Rügen In modo analogo, anche se più complesso, è costruito il dipinto che rappresenta *Le falèsie di gesso di Rügen* **Fig. 25.20**, fortemente ispirato alle spettacolari scogliere bianche a picco sul Mar Baltico che costituiscono la principale caratteristica morfologica dell'isola tedesca. La scena, di grande profondità e suggestione, appare incorniciata come da una quinta teatrale fra i due grandi alberi ai lati, i cui rami frondosi disegnano, in prosecuzione dei tronchi ricurvi e del terreno erboso, una sorta di cerchio immaginario, lungo la cui circonferenza stanno i tre personaggi **Fig. 25.21**.

A destra, in piedi, un uomo osserva pensoso il baratro sottostante, con le gambe leggermente divaricate e le braccia conserte. Al centro un secondo uomo, appoggiati il bastone e il cappello sull'erba, si sporge timoroso oltre l'orlo del precipizio. A sinistra, infine, una giovane donna vestita di rosso siede tenendosi con una mano a un cespuglio e indicando con l'altra in direzione della bianca voragine

Le tre presenze umane, pur nell'estrema varietà dei loro atteggiamenti, restano comunque margi-

nali rispetto alla grandiosità della visione, con le candide falesie che, come affilatissime lame, inquadrano dall'alto la variegata distesa del mare. Questo, solcato da due piccole vele bianche a suggerirne l'estensione, trascolora attraverso varie gamme di azzurro fino alla rosacea linea d'orizzonte, dove all'occhio sembra di cogliere il senso dell'infinito.

Mar Glaciale Artico (*Il naufragio della Speranza*) Nel celebre *Mar Glaciale Artico*, altrimenti noto come *Il naufragio della Speranza* Fig. 25.22, il tragico affondamento di una nave (appena distinguibile sulla destra) fra i ghiacci polari diventa il pretesto per celebrare ancora una volta la terribile grandiosità della natura. I frammenti squadrati di banchisa, irti e taglienti come gigantesche lame puntate verso il cielo, parallelamente alla diagonale sinistra della tela Fig. 25.23, assumono qui un significato simbolico di limite invalicabile rispetto alle capacità e alle ambizioni umane. La sterminata immensità dell'orizzonte ghiacciato, inoltre, genera al tempo stesso sgomento e attrazione: due dei principali ingredienti del sublime. I resti della nave, adagiata su un fianco, con i monconi degli alberi che spuntano dai ghiacci come resti di un pasto fra le zanne di un mostro gigantesco, inducono a riflettere ulteriormente sulla piccolezza e la fragilità umane. Il disegno nitido dei blocchi, forse ripreso dall'osservazione dal vero di una gelata invernale del fiume Elba, così come le fredde scalature di azzurri e di bruni, incrementa quel senso di sconsolata ineluttabilità di cui Friedrich si compiaceva, senza grandi successi critici, molto prima che diventasse di moda.

25.22 ↑↗
Caspar David Friedrich, *Mar Glaciale Artico* (*Il naufragio della Speranza*), ca 1823/1824. Olio su tela, 96,7×126,9 cm. Amburgo, Kunsthalle. Intero e particolare.

25.23 ↑
Schema compositivo del *Mar Glaciale Artico* (*Il naufragio della Speranza*).

■ **Banchisa** Dal francese *banquise*. Strato di ghiaccio che ricopre le zone polari.

25.1.6
John Constable (1776-1837)
Il cielo come «principale organo del sentimento»

John Constable nasce l'11 giugno 1776 a East Bergholt, nel Suffolk, una contea dell'Inghilterra Sud-occidentale, e muore a Londra il 31 marzo 1837.

Il padre era un agiato mugnaio e i primi anni di John trascorrono spensierati nelle fattorie della verde e tranquilla campagna inglese, lasciando in lui un segno indelebile anche in relazione a quelli che, successivamente, saranno i soggetti prediletti della sua pittura: cieli sconfinati, boschi frondosi, marine rasserenanti, mulini scroscianti d'acqua.

Benché gli esordi artistici non fossero stati per nulla promettenti, Constable si reca a Londra (1799), dove si iscrive ai corsi di pittura presso la Royal Academy, della quale sarebbe poi diventato anche membro effettivo (1829).

Particolarmente attratto dalla natura e dalla sua riproduzione pittorica, il giovane artista si interessa soprattutto al paesaggio che, essendo visto quale teatro dell'agire umano, assume per la prima volta la dignità di soggetto artistico autonomo. Inizialmente influenzato dai grandi maestri del passato (Tiziano, Carracci, Rubens), matura ben presto uno stile autonomo e personalissimo, la cui libertà – scambiata spesso per trascuratezza, quando non addirittura per imperizia › Ant. 235 – gli procurerà non poche amarezze. Il suo stile, infatti, predilige lo schizzo immediato, l'osservazione naturalistica e lo studio dal vero, mentre i suoi soggetti preferiti sono i paesaggi dell'infanzia, alla cui rappresentazione egli dedica spesso centinaia di bozzetti preparatori, ripetuti in giorni diversi e in diverse condizioni di luce.

A lui guarderanno come sicuro punto di riferimento tutti i maggiori pittori dell'Ottocento: da Delacroix › par. 25.1.9 a Corot › par. 25.2, fino ai Realisti francesi › par. 25.3 e agli Impressionisti › cap. 26.

Barca in costruzione presso Flatford L'olio su tela con *Barca in costruzione presso Flatford* fu esposto nel 1815 alla Royal Academy di Londra **Fig. 25.24**. Esso rappresenta il primo significativo punto di arrivo di circa un decennio di studi e di esercizi dal vero che Constable aveva condotto nelle campagne del natio Suffolk, preferendo riprodurre paesaggi noti e «amici», come egli stesso li definiva, nella consapevolezza che solo la conoscenza profonda e quotidiana della natura, a tutte le ore del giorno e in tutti i giorni dell'anno, poteva rendere possibile una pittura veramente capace di destare emozioni.

25.24 ↑↓
John Constable, *Barca in costruzione presso Flatford*, 1815. Olio su tela 50,8×61,6 cm. Londra, Victoria and Albert Museum. Intero e particolari.

La tranquilla scena estiva rappresenta un rudimentale cantiere navale allestito presso il mulino di Flatford, sul fiume Stour. Il grande barcone in costruzione, orientato secondo la diagonale del dipinto, è il fulcro attorno al quale ruota l'intera rappresentazione. In primo piano, sparsi disordinatamente, vi sono attrezzi e utensili vari, tra i quali si riconoscono due zappe, un grosso paranco (attrezzo meccanico utilizzato per trascinare o sollevare con poco sforzo anche grossi pesi) e, sulla sinistra, due caldari, in uno dei quali bolle la pece con la quale deve essere *calafatàto* (cioè impermeabilizzato) lo scafo dell'imbarcazione. L'attenzione quasi esasperata a ogni minuto particolare testimonia che buona parte del dipinto è stata realizzata dal vero, direttamente sul posto, inaugurando la tecnica della pittura *en plein air* (all'aria aperta) che, nella seconda metà del secolo, caratterizzerà tutta la produzione impressionista › par. 26.1.

I frondosi alberi in secondo piano, con il fiume che scorre in lontananza e, al di là di esso, il dolce sfumare dei campi verso l'orizzonte, la cui linea taglia a metà il dipinto, sono visti da Constable non come un semplice sfondo, ma come soggetti principali.

La natura, secondo la concezione romantica, è quindi la sola e vera protagonista del dipinto, il quale non pretende più di avere finalità di tipo etico o di rievocazione storico-mitologica, ma trova la propria ragione di essere direttamente in se stesso.

a

b

c

25.25 ↑
John Constable, *Studio di cirri e nuvole*, ca 1822. Olio su carta, 11,4×17,8 cm. Londra, Victoria and Albert Museum.

25.26 ↖↑↗
John Constable, *Studi di nuvole*, ca 1822. Oli su carta e su cartone.

- **a.** 47,4×57,5 cm. Londra, Tate Britain.
- **b.** 29,8×48,3 cm. Londra, Victoria and Albert Museum.
- **c.** 28,6×48,3 cm. New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.

Studio di cirri e nuvole Un altro dei temi principali della pittura di Constable è senza dubbio quello del cielo. A esso, infatti, la sensibilità romantica tende ad attribuire l'espressione degli stati d'animo della natura che, a seconda dei casi, sa essere dolcissima madre o terribile matrigna. Ecco allora che si potranno avere cieli sereni, solcati da vaporose scie di cirri biancastri, o cieli plumbei, ingombri di basse nuvolaglie gravide di tempesta.

Tra i due casi limite, poi, possono inserirsi infinite altre variazioni meteorologiche, climatiche e di stagione, cosicché un soggetto apparentemente banale e sempre simile a se stesso si dimostra, in realtà, sempre diverso e meravigliosamente mutevole. «È molto difficile», scrive Constable, «indicare una categoria di paesaggio in cui il cielo non sia l'elemento chiave, la misura della bilancia e il principale organo del sentimento» › Ant. 234.

Nel dipinto *Studio di cirri e nuvole*, un piccolo olio su carta del 1822 **Fig. 25.25**, non diversamente dalle decine di altri di soggetto consimile realizzati *en plein air* soprattutto tra il 1821 e il 1825 **Fig. 25.26**, l'artista sperimenta una tecnica pittorica del tutto nuova. Il colore, infatti, è steso con poche e veloci pennellate, senza ritocchi né ripensamenti, quasi a voler congelare la fresca irripetibilità dell'attimo fuggente.

La cattedrale di Salisbury L'olio su tela del 1823 con *La cattedrale di Salisbury vista dai giardini del vescovo* venne commissionato a Constable dall'allora arcivescovo di Salisbury John Fisher ed è

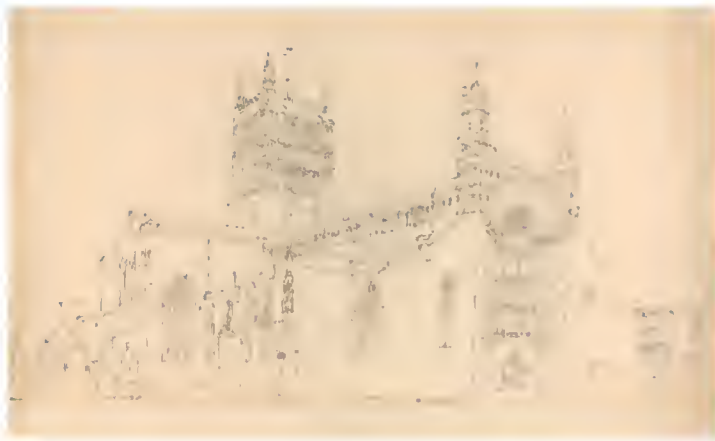
una delle opere più celebri dell'artista Fig. 25.27. La tela, nonostante le dimensioni non eccessive (87,6×111,8 centimetri), rappresenta il trionfo indiscusso di quel naturalismo pittorico al quale, nonostante le molte (e dolorose) incomprensioni da parte della critica, l'artista inglese non cesserà mai di ispirarsi.

«Quando mi metto a dipingere uno studio dal vero», scrive Constable, «la prima cosa che tento di fare è di dimenticare di aver mai visto un quadro». Questa istintualità espressiva emerge con grande vigore dall'opera, modulata attraverso una gamma straordinariamente ricca di chiaroscuri e di variazioni tonali.

La chiara e imponente mole della cattedrale, incorniciata dagli alberi in primo piano, flessi quasi a formare un'arcata gotica Fig. 25.28, si staglia limpida e maestosa contro un cielo di un azzurro intenso, nel quale si accavallano bianchi nuvoloni primaverili.

25.27 ↑
John Constable, *La cattedrale di Salisbury vista dai giardini del vescovo*, 1823. Olio su tela, 87,6×111,8 cm. Londra, Victoria and Albert Museum. Intero e particolare.

25.28 ↗
Schema geometrico-compositivo della *Cattedrale di Salisbury vista dai giardini del vescovo*.

Il segreto della stupefacente luminosità degli alberi, ad esempio, sta nel fatto che, per la loro realizzazione, l'artista impiega tante tonalità distinte di verde, giustapponendole le une alle altre, con infinite picchiettature di colore, senza mai sporcarle né sfumarle con i bruni. La grande costruzione, del resto, è pervasa dalla stessa abbagliante luminosità mattutina, che la fa apparire quasi come un'immagine di sogno.

25.1.7
William Turner (1775-1851)
La luce che abbaglia

25.29 ↑↓
William Turner, *L'abbazia di Tewkesbury*. Grafite su carta avorio, 29,7×49 cm. Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection. Intero e particolare.
Disegni e stampe

25.30 ↗
William Turner, *L'abbazia di Tintern: la crociera in direzione della finestra Est*, 1794. Grafite e acquerello su carta, 35,9×25 cm. Londra, Tate Britain.
Disegni e stampe

Joseph Mallord William Turner nasce a Londra il 23 aprile 1775. A ventiquattro anni è accettato alla scuola d'arte della Royal Academy dove studia anche la prospettiva, disciplina in cui spesso si esercita e che insegnerà nella stessa istituzione a partire dal 1807.

Personalità estrosa e viaggiatore infaticabile, fin da giovane percorre in lungo e in largo il Galles (1793) e la Scozia (1801-1802, 1818) ricavandone impressioni ed emozioni che rende poeticamente in paesaggi ad acquerello o semplicemente schizzati.

Visita poi l'Europa continentale: Svizzera, Francia, Germania, Austria e, infine, l'Italia (nel 1819, 1828, 1835, 1840 e 1841) soggiornando ripetutamente a Venezia. La calda luce mediterranea e le sfumature di colore che assume avranno un'importanza decisiva nello sviluppo delle concezioni artistiche del pittore. Famosissimo e reso celebre anche dagli scritti di John Ruskin › par. 25.7, suo primo estimatore, Turner si spegne a Londra il 19 dicembre 1851. A lui l'Inghilterra riservò esequie trionfali e l'onore raro di essere sepolto nella cripta della cattedrale londinese di San Paolo.

Fra i pittori romantici inglesi Turner è senza dubbio l'interprete più appassionato e sensibile della poetica del *sublime* teorizzata e diffusa da Edmund Burke, secondo il quale, come si è visto, la natura, nella sua potenza e immensità, si impone grandiosamente sull'uomo fino quasi a stordirne i sensi.

Inizialmente l'artista è animato dalla volontà di fondere l'aderenza al soggetto con la possibilità di produrre nell'osservatore del dipinto la sensazione del probabile mutamento atmosferico. In seguito, invece, egli si indirizza soprattutto verso la più pura ricerca luministica, lungo il cammino già tracciato dai paesaggi di Claude Lorrain, che fin dal 1799 aveva potuto ammirare a Londra nella collezione Angerstein. L'approdo artistico finale di Turner è dunque il colore che, quasi svincolato da ogni riferimento naturalistico, si fa pura modulazione di luce.

Il disegno Disegnatore attento e raffinato, Turner era solito non uscire mai di casa senza uno dei suoi taccuini, su cui poter schizzare un'architettura o uno scorcio di paesaggio, bloccando sulla carta l'appunto visivo o l'impressione atmosferica che più gli interessava. Il disegno (non datato) dell'*Abbazia di Tewkesbury* Fig. 25.29 conservato alla National Gallery of Art di Washington è tra quelli della produzione dell'artista londinese rimasti al solo tratto di grafite, privo dell'acquerellatura con la quale, successivamente, Turner dava corpo, colore e luce al bozzetto Fig. 25.30. Questo spiega la leggerezza del segno, appena percepibile eppure estremamente rigoroso quanto a impostazione prospettica complessiva e a meticolosa cura dei dettagli architettonici. La mancanza di qualsiasi accenno di tratteggio conferma l'abitudine di Turner a ottenere gli effetti di luce e di chiaroscuro mediante le velature ad acquerello.

I fogli condotti con tale tecnica, infatti, non conservano che lievissime tracce del sottostante schizzo preparatorio ed è quindi il colore a balzare in primo piano. I suoi acquerelli, inizialmente figurativi e fondati su forme immediatamente riconoscibili, si trasformano in puro colore, quasi senza più relazione con l'oggetto rappresentato.

D'altro canto l'attenzione di Turner si sposta, con il passare degli anni, sempre più su quelle parti del paesaggio che non sono direttamente influenzate dalla forma, come l'acqua del mare, l'atmosfera o il cielo.

In generale l'artista dimostra una grande predilezione per le vedute fluviali **Fig. 25.31, a-b** e lacustri **e**,

25.31 ↖↑↗
William Turner, *Paesaggi*. Londra, Tate Britain.

a. *Castello di Norham. Studio di colori*, ca 1797/1798. Grafite e acquerello su carta, 54,2×74,8 cm.
b. *Carcassa o carcasse lungo il fiume Tamar. Crepuscolo*, ca 1811/1814. *Gouache* e acquerello su carta, 26,2×33 cm.
c. *Struttura cromatica*, 1819. Acquerello su carta, 22,5×28,6 cm.
d. *Castello di Harlech*, ca 1834/1835. Acquerello su carta, 30,6×48,7 cm.
e. *Pescatori sulla laguna. Chiaro di luna*, 1840. Acquerello su carta, 19,2×28 cm.
f. *Mare e cielo*, ca 1845. Acquerello su carta, 23,6×31,4 cm.

ma è soprattutto il colore ad affascinarlo, in tutte le sue sfumature e tonalità. Si va dunque dalla notazione di un cielo azzurro che trascolora all'orizzonte **c**, alle nubi ancora carezzate da un placido crepuscolo **b**, per giungere poi a un tramonto infuocato **f** o a un languido chiaro di luna **e**, resi sempre con tocco leggero e quasi evanescente, come se non si trattasse di immagini reali, ma di visioni fantastiche o di memorie lontane. La stessa indeterminatezza di segno, del resto, ritorna anche quando l'artista abbozza i volumi di un'architettura **d**, come se anch'essa si materializzasse romanticamente attraverso la nebbia dei ricordi ed esplodesse di luce.

Roma vista dal Vaticano Eseguito dopo il ritorno in Inghilterra dal primo viaggio italiano, il dipinto *Roma vista dal Vaticano* **Fig. 25.32** conserva i ricordi dell'atmosfera romana e delle imponenti architetture vaticane, ma, allo stesso tempo, costituisce un preciso omaggio a Raffaello, di cui proprio nel 1820 ricorreva il terzo centenario della morte. Il grande artista rinascimentale, infatti, è rappresentato in primo piano (in basso, al centro) accompagnato dalla Fornarina – la fanciulla amata – e circondato da alcune sue opere (o ritenute tali, ma della sua bottega o di contemporanei) **a-d**.

Le architetture dorate sulla sinistra (tra esse proprio l'insieme delle Logge), piazza San Pietro e la città sullo sfondo paiono accese da una luce chiara e intensa, che a loro volta riflettono tutto intorno. Questa luminosità vibrante e diffusa, così come il cielo azzurro che, perdendo di intensità, si fa quasi latteo congiungendosi con l'orizzonte, costituisce il carattere distintivo di un luogo che il ricordo e l'ammirazione sembrano avere idealizzato.

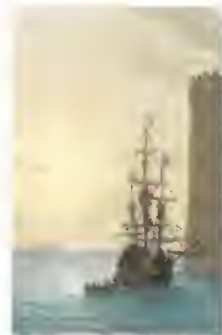
A formare tale convinzione concorrono anche lo stato vago e incerto in cui è stato lasciato lo spazio occupato dalla figuretta di Raffaello e dai suoi dipinti, nonché la rottura delle regole della rappresentazione, o meglio le intenzionali forzature prospettiche che dilatano illusionisticamente la scena (Raffaello si trova, infatti, al di sotto della terza campata della Terza Loggia), allontanandola dal minuzioso disegno preparatorio che appena l'anno precedente l'artista aveva eseguito nella stessa Roma **Fig. 25.34**.

25.32 ↑
William Turner, *Roma vista dal Vaticano. Raffaello accompagnato dalla Fornarina lavora ai suoi quadri per la decorazione della Loggia*, 1820. Olio su tela, 177×335 cm. Londra, Tate Britain.

25.33 ↑↗
Opere raffigurate in *Roma vista dal Vaticano*.
- **a.** Scuola di Raffaello, *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre*, ca 1518/1519. Città del Vaticano, Logge.
- **b.** Raffaello, *Madonna della seggiola*, ca 1513/1514. Firenze, Galleria Palatina.
- **c.** Sebastiano del Piombo (già attr. a Raffaello), *Ritratto di donna*, ca 1512. Firenze, Galleria degli Uffizi.
- **d.** Scuola di Raffaello (Giulio Romano e Giovan Francesco Penni), *Costruzione dell'arca*, ca 1518/1519. Città del Vaticano, Logge.

25.34 ↗
William Turner, *Roma vista dal Vaticano*, 1819. Matita, penna e inchiostro di china marrone, rialzi di biacca su carta grigia, 23,3×37,1 cm. Londra, Tate Britain.

Disegni e stampe

25.35 →↓
William Turner, *Regolo*, 1828/1837. Olio su tela, 89,5×123,8 cm. Londra, Tate Britain. Intero e particolare.

25.36 ↑
William Turner, *Didone costruisce Cartagine; ovvero l'ascesa dell'impero cartaginese*, 1815. Olio su tela, 155,5×232 cm. Londra, National Gallery.

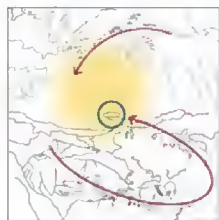
25.37 ↗
Claude Lorrain, *Porto di mare con l'imbarco della regina di Saba*, 1648. Olio su tela, 148,5×194 cm. Londra, National Gallery. Intero e particolare.

Regolo Dipinto a Roma nel 1828 e rielaborato in Inghilterra nel 1837 prima di essere esposto alla British Institution, *Regolo* Fig. 25.35 ha per soggetto il reimbarco per Cartagine (oppure l'arrivo nella città africana, secondo taluni) del console Marco Attilio Regolo.

La luce abbacinante, quasi bianca, del sole basso sull'orizzonte e dalla forma indistinguibile, è diffusa ovunque nel paesaggio urbano e marino, tanto da sostituirsi al soggetto stesso del dipinto. Essa vuole essere o la premonizione del destino crudele a cui l'eroe romano andava incontro, oppure la visione – *sublime*, per quanto violenta – della luce che gli occhi, privi di protezione, non avrebbero mai più potuto abbandonare né dimenticare (ad Attilio Regolo, infatti, i Cartaginesi tagliarono le palpebre prima di rinchiuderlo in una botte irta di chiodi e farlo rotolare giù da una rupe).

La luce è come diffusa da suggestivi vapori biancastri e sembra quasi mettere in vibrazione gli edifici sulla destra, rendendo evanescenti le forme dell'imbocco del porto e delle torri di guardia. Le creste delle onde si indorano, mentre un ampio fascio luminoso, che attraversa la superficie del mare fondendo cielo e acqua, suggerisce il cammino sfolgorante di Regolo verso la gloria eterna degli eroi.

Qui, come già in *Didone costruisce Cartagine; ovvero l'ascesa dell'impero cartaginese* Fig. 25.36 , Turner ha come riferimento il *Porto di mare con l'imbarco della regina di Saba* di Claude Lorrain Fig. 25.37 , un'opera in cui la luminosità è, però, più intimamente delicata, morbida e soffusa e dove la visione

25.38 →
William Turner, *Ombra e tenebre. La sera del Diluvio*, 1843. Olio su tela, 78,7×78,1 cm. Londra, Tate Britain.

25.39 →
Individuazione del movimento degli animali in *Ombra e tenebre. La sera del Diluvio*.

comunica un rasserenante senso di pace. Non è un caso, comunque, che le due opere siano esposte l'una accanto all'altra alla National Gallery di Londra, secondo le precise volontà testamentarie dello stesso Turner.

Ombra e tenebre. La sera del Diluvio Al 1843 risale *Ombra e tenebre. La sera del Diluvio*, uno dei più raffinati punti di arrivo della ricerca artistica di Turner **Fig. 25.38**. L'opposizione fra i toni caldi e luminosi della porzione centrale e delle estremità inferiori e le forti e cupe ombre che si addensano in basso a destra e nell'arco superiore è quanto di più grandioso sia mai stato immaginato per descrivere lo stato della terra quando le acque del diluvio si stanno per abbattere su di essa al fine di purificarla.

Una massa globulare appena accennata e offuscata (il sole? la luna?) si libra in prossimità del centro della tela, suggerendo il senso di uno sconfinato sfondamento prospettico. A essa pare contrapporsi la lingua di terra che si protende in direzione del punto più abbagliante, segnalando la posizione dell'arca lontana. Verso questa si dirigono anche gli animali, le cui forme si intravedono in basso, e i funerei uccelli neri che solcano il cielo secondo un arco di cerchio **Fig. 25.39**. Tutto pare trovarsi in una situazione di calma sospesa e innaturale come avviene nell'occhio di un ciclone.

L'immensità del cielo è infatti ridotta a uno spazio esiguo, per quanto dalle manifestazioni grandiose: la stessa volta celeste viene limitata in alto da un'incombente coltre di nubi scure, la cui struttura dinamica è rinforzata dalla forma quadrata della tela. Il precipitare incessante dell'acqua, infine, è reso con tracce velate a cascata, come a simularne efficacemente lo scorrere dinanzi ai nostri occhi.

Tramonto La ricerca di Turner nel frattempo, in particolare nei paesaggi, era già approdata a forme di astrazione quasi totale, dove non restano che gli effetti, di una straordinaria concretezza tattile, del colore che si è fatto direttamente luce. Il *Tramonto* **Fig. 25.40** eseguito nel 1830-1835 fa parte di una lunga serie di dipinti che l'artista londinese, negli anni Trenta del XIX secolo, dedica al calare del sole.

La terra (o il mare infuocato) diventa solo una fascia marrone che, in basso, si addensa, scurendosi nel margine superiore. In alto un'altra fascia, più ampia di quella inferiore, è tinta di giallo, con squarci di bianco (a sinistra) e drammatici spolveri bruni (a destra). Il rosso carminio e il nero giustapposti, infine, uniscono la terra e il cielo e quasi li confondono, sfrangiando contemporaneamente il marrone e pervadendo di luce il giallo fiammante.

25.40 ↑
William Turner, *Tramonto*, 1830-1835. Olio su tela, 66,7×81,9 cm. Londra, Tate Britain.

25.1.8

Théodore Géricault (1791-1824)

«Se gli ostacoli e le difficoltà scoraggiano un uomo mediocre, al contrario al genio sono necessari»

Figlio di un avvocato, *Jean-Louis-André-Théodore Géricault* nasce a Rouen il 26 settembre 1791. In seguito al trasferimento della famiglia a Parigi, il giovane, dotato di un grande talento per la pittura, studia al Lycée Impérial. Abbandonati gli studi, frequenta l'atelier di *Pierre-Narcisse Guérin* (1774-1833), un pittore neoclassico, presso il quale conosce anche Eugène Delacroix › par. 25.1.9. Divenuto presto pittore indipendente, grazie alle notevoli risorse economiche familiari, nel 1816 si presenta al concorso per il *Prix de Rome*, ma non risulta vincitore. Ciononostante, al fine di allontanarsi per un po' da Parigi e dai problemi che gli derivano dal suo legame sentimentale con la giovane moglie dello zio, progetta un viaggio di studio a Roma dove si trattiene, a proprie spese, per circa un anno.

La sua poetica è ancora sospesa tra Neoclassicismo e Romanticismo, ma con una maggiore propensione verso la sensibilità romantica. A ciò lo inclinano la sua indole irrequieta, il suo stile di vita anticonformista e la convinzione che

> «se gli ostacoli e le difficoltà scoraggiano un uomo mediocre, al contrario al genio sono necessari, e quasi lo alimentano; lo maturano e lo esaltano: sarebbe rimasto freddo in una strada facile. Tutto ciò che si oppone al cammino dominante del genio, lo irrita, e gli procura quella febbre di esaltazione che travolge e domina tutto, e produce i capolavori».

Dopo un breve periodo trascorso in Inghilterra (dall'aprile 1820 al dicembre 1821), rientrato in patria, crescono i suoi interessi per la tragica condizione umana. Risultato di questo atteggiamento è un'approfondita indagine pittorica del tragico mondo della follia, esente da morbosità e tesa soprattutto a rivelare la dignità di chi è prigioniero di una malattia mentale e del dolore, più o meno cosciente, che ne consegue. Un male non curato lo conduce a una morte precoce. Géricault scompare ad appena trentatré anni, il 26 gennaio 1824.

Per quanto egli stesso si fosse lamentato di aver eseguito pochissime opere, era già considerato un caposcuola, tanto da far scrivere a Delacroix che

> «è perché Géricault è morto che la scuola francese non ha più capo e tutto procede in modo caotico, e ciascuno pensa per sé, credendo di liberare la propria individualità e scivolando in luoghi comuni nella composizione, nell'esecuzione e nell'interpretazione».

25.41 ↑
Théodore Géricault, *Leda e il cigno*, ca 1816. Matita nera, inchiostro bruno, acquerello azzurro e biacca su carta bruna, 21,7×28,4 cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. RF 833.
Disegni e stampe

25.42 ↖
Théodore Géricault, *Ninfa e satiro*, 1817. Matita nera, acquerello bruno e tempera bianca su carta preparata marrone, 22,2×18,2 cm. Princeton, Art Museum, inv. X.1986.19.
Disegni e stampe

25.43 ↑
Schema dei movimenti e delle posture di *Ninfa e satiro*.

Il disegno Al tempo del viaggio in Italia risale il disegno con *Leda e il cigno* Fig. 25.41, ispirato a una stampa cinquecentesca derivante da un'opera perduta di Michelangelo (alle sculture e ai dipinti del grande fiorentino, infatti, oltre che ai dipinti romani di Raffaello, Géricault dedicò numerosi studi).

Il disegno, a matita nera su carta bruna, è colorito con inchiostro bruno stemperato in acqua (*lavis*) e con acquerello azzurro. La biacca "rialza"

25.44 →
Théodore Géricault, *Accademia di uomo seduto visto da tergo*, ca 1816.
Olio su tela, 89,5×64 cm. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

le figure di Leda e del cigno facendole emergere e mettendone in evidenza il volume.

Il soggetto mitologico è trattato in maniera sottilmente sensuale, come se Leda cercasse di allontanare, senza troppa convinzione, Zeus, trasformatosi in cigno, che vuole sedurla. Le fronde dell'albero in secondo piano e l'azzurro che delimita un colle e il cielo, ma che sottolinea le figure anche nella parte inferiore del disegno, costruiscono l'ambiente agreste e idilliaco.

Al soggiorno italiano – che Géricault definì «un anno di tristezza e di noia» – è riferibile anche un altro disegno a soggetto mitologico in un foglio dell'Art Museum dell'università di Princeton, *Ninfa e satiro* **Fig. 25.42**. Eseguito a inchiostro bruno rilevato a biacca su carta bistro, mostra una ninfa insidiata da un satiro. L'ampia figura semilunata della ninfa, che cerca di opporsi, e l'essere dalle zampe caprine che tenta di ghermirla, replicandone con il busto l'incurvamento **Fig. 25.43**, sono trattati con un segno sicuro della matita, impiegata anche per ombreggiare i due corpi con fitti tratti paralleli. La biacca data per lunghe e rapide pennellate illumina poche parti del disegno, il cui soggetto rivela il temperamento sensuale dell'artista, pur se proiettato nell'asettico mondo del mito.

Accademia di uomo seduto visto da tergo Anche Géricault, come gli altri suoi contemporanei, si esercita a lungo nelle accademie di nudo virile. Di tali studi uno fra i più precoci risale al tempo in cui il giovane artista si preparava per concorrere al *Prix de Rome*, ed è oggi conservato ai Musées Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles **Fig. 25.44**.

La figura si sviluppa lungo una delle diagonali della tela, secondo una linea spezzata. Visto da tergo, il modello è seduto, con la gamba destra piegata e incrociata sotto l'altra **Fig. 25.45**. Il busto è ruotato verso destra e tiene le braccia sollevate (il destro, in particolare, appoggia su una roccia sulla quale il giovane proietta la propria ombra). I capelli sono portati in avanti, come mossi da un forte vento. Sui glutei e sulla parte inferiore del busto, infine, si riflette il verde del drappo sul quale il modello siede.

La postura è scelta in modo tale da consentire al pittore di studiare i muscoli messi in azione, mentre all'esercizio del colore e alla riflessione sulle ombre proprie e su quelle portate si deve la scelta della collocazione della sorgente luminosa, a sinistra in alto.

25.45 ↑
Schema grafico-compositivo e dei movimenti dell'*Accademia di uomo seduto visto da tergo*.

Corazziere ferito che abbandona il campo di battaglia All'amore per i cavalli – che Géricault disegnò e dipinse numerose volte **Fig. 25.46** – e all'at-

25.46 →
Théodore Géricault, *Testa di cavallo bianco*, *ante* 1816.
Olio su tela, 65,5×54,5 cm.
Parigi, Museo del Louvre.

tenzione ai fatti contemporanei è riconducibile il dipinto dell'artista, allora ventitreenne, rappresentante un *Corazziere ferito che abbandona il campo di battaglia* **Fig. 25.47**.

Esposta al *Salon* del 1814, l'opera è in evidente relazione con la disfatta napoleonica.

Un corazziere ferito, posto sotto un cielo ostile, gonfio di dense nuvole nere e tra i bagliori lontani del fuoco della battaglia, con la testa volta all'indietro come cercando con gli occhi qualcosa di cui ha timore, scende guardingo per un ripido pendio, appoggiandosi alla guaina metallica della spada. Con la destra tiene il cavallo impaurito di cui frena il movimento impetuoso.

La lontananza del campo di battaglia, l'assenza di ogni espressione di dolore nel volto del soldato ferito e l'attenzione dell'artista rivolta alla perfezione formale denunciano la perdurante dipendenza del dipinto dal sistema compositivo neoclassico. Il soggetto, invece, non ritratto quale vincitore, ma come vinto, non come un eroe, ma quale semplice uomo che cerca di aver salva la vita, è prossimo alla sensibilità romantica, alludendo, nello stesso tempo, alla rappresentazione della caduta delle certezze e delle grandi aspirazioni napoleoniche, presagio della fine di un'epoca.

25.47 ↑↓
Théodore Géricault, *Corazziere ferito che abbandona il campo di battaglia*, 1814. Olio su tela, 358×294 cm. Parigi, Museo del Louvre. Intero e particolare.

■ **Barberi** Si dicono tali i cavalli da corsa. Il nome deriva da *Barberia* (termine con cui si designavano i territori dei Bèrberi, cioè gli attuali Marocco, Algeria, Tunisia e Libia), terra da cui provenivano gli animali migliori. Istituita da papa Paolo II nel 1465, la corsa dei barberi si svolgeva a Roma lungo il Corso (l'attuale fine di via Flaminia) per concludersi in piazza San Marco (l'attuale piazza Venezia), dove i cavalli, che correvano *liberi*, cioè senza fantino, venivano ripresi.

Cattura di un cavallo selvaggio Gli studi del periodo romano di Géricault sono di un genere speciale rispetto a quelli dei molti altri artisti francesi borsisti presso l'Accademia di Francia. Infatti il giovane Théodore, non costretto a seguire gli insegnamenti accademici, esplora da solo le antichità, ma viene colpito soprattutto dalla vita quotidiana, dalle feste, dagli uomini, dalle donne e studia gli artisti del Rinascimento.

Nascono da questi interessi i bozzetti inerenti alla corsa dei cavalli bàrberi, manifestazione che si teneva a Roma in occasione del carnevale. A essi si ricollegano idealmente i tanti dipinti di cavalli e di corse del periodo londinese di Géricault (1820-1821) **Fig. 25.48**.

Mentre alcuni dei bozzetti romani si riferiscono alla *mossa*, cioè al momento in cui i cavalli sono trattenuti scalpitanti davanti alla corda tesa della partenza, aspettando che venga abbassata e che la corsa possa avere inizio **Fig. 25.49**, e altri riguardano la *ripresa*, cioè la conclusione della manifestazione, quando i cavalli vengono ripresi in corsa e tenuti a freno **Fig. 25.50**, ve n'è uno che si distingue nettamente da tutti gli altri. Si tratta della *Cattura di un cavallo selvaggio nella campagna romana* **Fig. 25.51**. In esso, infatti, il soggetto, ispirato al momento della ripresa, o cattura, dei cavalli, è trasfigurato seguendo le suggestioni del clima classicista dell'ambiente artistico romano. È così che la scena viene proiettata nel passato, in un mondo classico, ideale e senza tempo.

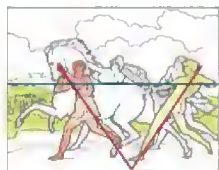
I personaggi – che prendono vigore da una decisa linea di contorno scura – come pure il paesaggio sullo sfondo, sono tratteggiati in maniera sintetica. Una sensazione di forza e movimento scaturisce, inoltre, dal contrasto fra l'orizzontalità del dorso del cavallo e della porzione di dipinto lasciata al paesaggio e l'inclinazione dei giovani che cattura-

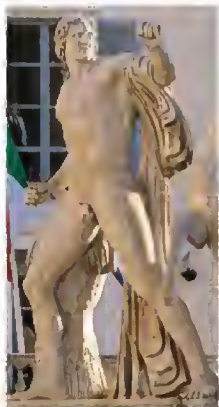
25.48 ←
Théodore Géricault, *Corsa di cavalli detta il Derby di Epsom*, 1821. Olio su tela, 92×122,5 cm. Parigi, Museo del Louvre.

25.49 →
Théodore Géricault, *La corsa dei cavalli liberi: la mossa*, 1817. Olio su carta montata su tela, 45×60 cm. Parigi, Museo del Louvre.

25.50 →
Théodore Géricault, *La corsa dei cavalli liberi: la ripresa*, 1817. Olio su carta montata su tela, 45×60 cm. Lilla, Palais des Beaux-Arts.

25.51 →
Théodore Géricault, *Cattura di un cavallo selvaggio nella campagna romana*, 1816. Olio su tela, 48,5×60,5 cm. Rouen, Musée des Beaux-Arts.

25.52 ↓
Schema grafico-compositivo di *Cattura di un cavallo selvaggio nella campagna romana*.

25.53 ↓
Obelisco con le statue dei Dioscuri, III secolo d.C. Roma, Piazza del Quirinale. Particolare.

25.54 ↘
Raffaello, *Trasporto di Cristo* (*Pala Baglioni*), 1507. Olio su tavola, 184×176 cm. Roma, Galleria Borghese. Particolare.

25.55 ↓
Théodore Géricault, *Copia della Pala Baglioni, da Raffaello*, 1816-1817. Olio su tela, 38×41,5 cm. Lione, Musée des Beaux-Arts.

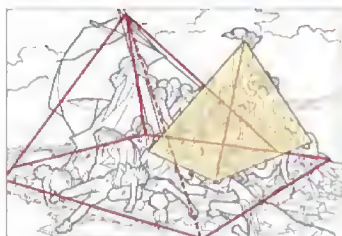
no l'animale selvaggio e cercano di immobilizzarlo trattenendolo per la testa, per la criniera e per la coda **Fig. 25.52**.

È ben presente nelle figure il ricordo della statuaria e dei rilievi antichi, nonché la lezione della pittura rinascimentale. I *Dioscuri* del Quirinale **Fig. 25.53** sono senz'altro stati un motivo di ispirazione, così come il portatore dai capelli mossi da un vento soprannaturale della *Pala Baglioni* di Raffaello **Fig. 25.54** ha senza dubbio suggerito la postura del giovane ignudo sulla destra. D'altra parte, al dipinto della Galleria Borghese l'artista aveva dedicato un intenso studio, che lo aveva portato a realizzare anche una copia di piccole dimensioni **Fig. 25.55**.

25.56 ↑
Théodore Géricault, *La zattera della Medusa*, ca 1819. Olio su tela, 491×716 cm. Parigi, Museo del Louvre.

25.57 ↖
Schema geometrico-compositivo della *Zattera della Medusa*.

25.58 ↑
Théodore Géricault, Primo schizzo per *La zattera della Medusa*. Olio su tela, 37,5×46 cm. Parigi, Museo del Louvre.

25.59 ↗
Théodore Géricault, Secondo schizzo per *La zattera della Medusa*. Olio su tela, 65×83 cm. Parigi, Museo del Louvre.

La zattera della Medusa Pochi anni dopo il suo ritorno a Parigi, Géricault dette prova di aver assimilato e anche superato l'insegnamento neoclassico. Infatti nella *Zattera della Medusa* Fig. 25.56, un dipinto di grandi dimensioni il cui soggetto è desunto da un tragico fatto di cronaca, l'artista piega la perfezione formale classicista alla nuova sensibilità romantica preannunciando, addirittura, il Realismo › par. 25.3.

Il dipinto – alla cui stesura definitiva l'artista è pervenuto attraverso successivi stadi preliminari, documentati da vari bozzetti e schizzi Figg. 25.58 e 25.59 – mostra i pochi scampati al naufragio della fregata francese *Méduse* (*Medusa*) – inabissatasi al largo delle coste africane nel 1816 – nel momento in cui avvistano in lontananza la nave che li porterà in salvo.

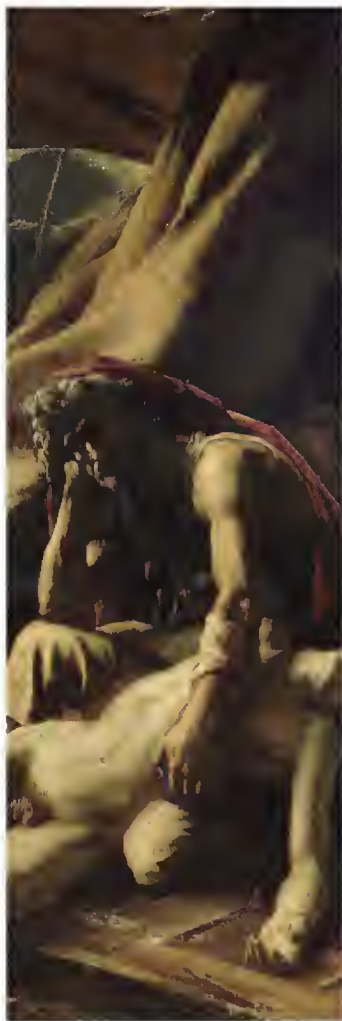
Fra le onde minacciose, alte e cupe, sotto un cielo ancora in gran parte plumbeo (ma che già comincia a rischiararsi), tutti gli uomini sono accalcati nell'unica porzione ancora solida del relitto che galleggia tra i flutti schiumosi, un compatto spazio quadrangolare, con un vertice che sta quasi sul bordo inferiore della tela. Al di sopra di tale

25.60 ↑
Théodore Géricault, *Studio per il giovane che chiama al soccorso*. Olio e lapis nero su tela, 56×46 cm. Parigi, Museo del Louvre (in deposito al Musée Ingres di Montauban).

Disegni e stampe

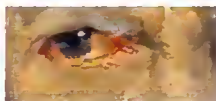
25.61 ↗→↘
La zattera della Medusa. Particolari.

spazio i cavi di canapa che tengono l'albero a cui è appesa una vela di fortuna, disegnano una sorta di piramide **Fig. 25.57**. La stessa geometria è determinata dagli uomini collegati tra loro dalle braccia che si toccano, si sfiorano o sostengono e culmina con il giovane di colore – figura nota anche attraverso uno studio particolareggiato conservato al Louvre **Fig. 25.60** – che sventola un panno bianco e rosso **Fig. 25.61, a**.

I corpi sono modellati come fossero statue e sono colpiti da una luce che dà loro solidità. Se gli sguardi degli uomini dei due gruppi nel fondo e le loro braccia sollevate **b** in un gesto di aiuto e di soccorso sono rivolti verso il puntino che, all'orizzonte, indica la nave della salvezza, in primo piano i cadaveri sono testimonianza della lunga sofferenza subita. L'orrore per i morti e i moribondi – messi

in evidenza dalla colorazione grigio-verde e gialla – viene superato attraverso la perfezione del modellato.

In basso a destra, un cadavere riverso è coperto da un drappo che richiama alla mente il lenzuolo funebre degli antichi **c**. A sinistra, un giovane abbandonato nella morte, quasi del tutto nudo, è sorretto da un vecchio, ammantato di rosso **Fig. 25.62** e dal nobile volto pensoso, accomunato nell'espressione severa a un eroe omerico. L'anziano accoccolato è un comodo giaciglio per quel corpo esangue che si mostra nella sua giovanile perfezione. Le braccia allargate, la testa reclinata, gli occhi serrati e le labbra dischiuse ne fanno un dio dormiente, che il particolare della presenza dei calzini riporta immediatamente a una dimensione di umanità quotidiana e sofferta. Non vi sono eroi nella tela di Géricault (che, comunque, si è astenuto dal

25.62 ↖
La zattera della Medusa. Particolare.

25.63 ↑↓
Théodore Géricault, *Alienata con monomania dell'invidia*, 1822-1823. Olio su tela, 72×58 cm. Lione, Musée des Beaux-Arts.
Intero e particolare.

■ **Monomania** Dal greco *mònos*, solo, e *manìa*, follia. Il termine, oggi inusuale, indica quel disturbo della mente (o *psicosi*) caratterizzato dal concentrarsi in maniera maniacale e ripetitiva su un'idea fissa.

mostrare gli episodi di cannibalismo noti dalle cronache del tempo) né, tantomeno, insegnamenti o messaggi morali – abituale nella pittura neoclassica di genere storico – ma solo il sopravvento del sentimento, dell'emozione, sopra ogni altro stato d'animo.

L'alienata Parla di dignità nel dolore la solitudine dell'*Alienata con monomanìa dell'invidia* **Fig. 25.63**, un dipinto parte di una serie di dieci tele di cui solo cinque giunte fino a noi, eseguite fra il 1820 e il 1824 **Fig. 25.64**. Tutti i ritratti (i volti sono disegnati "dal vero") sono di tre quarti e su fondo scuro.

La pittura di Géricault, che negli anni precedenti aveva toccato molti temi, dalla mitologia alla documentazione, alla storia, con la serie degli *Alienati* si fa definitivamente, e in modo profondo, introspettiva, indagando gli abissi della sofferenza mentale.

La vecchia è resa con gli occhi arrossati e la fronte attraversata da numerose rughe. Il suo volto è incorniciato dalla cuffia trinata, mentre una sciarpa rossa ravviva il marrone del pesante pastrano. Profondi solchi sottolineano gli zigomi. L'anziana donna ha la testa volta a sinistra e lievemente abbassata mentre lo sguardo, assente e perso nel vuoto, sembra rincorrere un pensiero fisso estraniante. Géricault, però, non giudica, ma cerca solo di catturare l'espressione che sveli la specie della malattia mentale e le sue emozioni distruttive della personalità. Presentando la donna vestita (al pari degli altri soggetti della stessa serie) e non nuda, come, al contrario, avevano fatto altri pittori che prima di lui avevano trattato il tema della follia, l'artista rivela la partecipe compassione e assoluto rispetto della dignità di chi soffre.

Del resto, in una lettera, forse dell'autunno 1817, indirizzata all'amico pittore *Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy* (1789-1874), Théodore Géricault scriveva, tra l'altro: «Se c'è una cosa sicura in questo mondo, è il dolore. La sofferenza è reale, il piacere solo immaginario».

25.64 ↖↑
Théodore Géricault, *Alienati*.

- **a.** *Alienato con monomania del comando militare*, 1822-1823. Olio su tela, 81×65 cm. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart. Intero e particolare.
- **b.** *Alienato con monomania del furto*, 1822-1823.Olio su tela, 61×51 cm. Gand, Museum voor Schone Kunsten.
- **c.** *Alienato con monomania del rapimento di bambini*, 1822-1823. Olio su tela, 64,8×54 cm. Springfield (Mass.), Museum of Fine Arts.
- **d.** *Alienata con monomania del gioco*, 1822-1823. Olio su tela, 77×64,5 cm. Parigi, Museo del Louvre.

25.65 ↗
Eugène Delacroix, *Autoritratto con il gilè verde*, ca 1837. Olio su tela, 65×54,5 cm. Parigi, Museo del Louvre.

25.1.9

Eugène Delacroix (1798-1863)

«La prima qualità di un quadro è di essere una gioia per l'occhio»

> «Io voglio piacere all'operaio che mi porta un mobile; voglio lasciare soddisfatti di me l'uomo col quale il caso mi fa incontrare, sia un contadino o un gran signore. Col desiderio di riuscire simpatico e di aver rapporti con la gente, vi è in me una fierezza quasi sciocca, che mi ha quasi sempre fatto evitare di vedere le persone che potevano essermi utili, per timore di aver l'aria di adularle. La paura di essere disturbato quando sono solo deriva ordinariamente dal fatto che io sono occupato dalla mia grande faccenda che è la pittura: io non ne ho nessun'altra importante.»

Così scriveva di sé, il primo luglio 1854, a cinquantasei anni, *Eugène Delacroix* **Fig. 25.65** con quel tanto di vero e quel po' di non autentico tipico di chi tiene un diario, inevitabilmente destinato a essere letto anche da altri.

Nato a Charenton-Saint-Maurice, nella Francia settentrionale, il 25 aprile 1798, da Charles Delacroix che era stato Ministro degli affari esteri sotto il Direttorio (ma si è sempre mormorato che fosse figlio naturale del marchese di Talleyrand), il giovane Eugène, rientrato con la famiglia nella capitale francese nel 1805 dopo la morte del padre, studiò al Lycée Impérial di Parigi e dal 1815, scomparsa anche la madre, fu allievo del pittore Pierre-Narcisse Guérin, nello studio del quale conobbe anche il quasi coetaneo Théodore Géricault.

L'artista si staccò molto presto dalla iniziale poetica neoclassica e arrivò a essere il maggiore dei pittori romantici francesi.

Del Romanticismo la sua arte incarna la malinconia, il desiderio di cambiamento, l'avversione per l'accademismo, l'impetuosità creativa, l'esotismo, il riferimento ai fatti della storia medievale (rivissuti attraverso le pagine dei grandi scrittori romantici Walter Scott e George Byron) piuttosto che a quelli della storia antica o della mitologia classica › Ant. 236.

Michelangelo, Tiziano e Rubens furono i suoi grandi modelli, ma il suo modo di dipingere fece un vero salto qualitativo solo dopo che ebbe visto le opere di Constable. «Visto i Constable. Constable mi fa un gran bene», annotava l'artista nel suo diario il 19 giugno 1824.

Un soggiorno in Marocco nel 1832, se da un lato appagava il suo esotismo romantico, dall'altro gli faceva scoprire la luminosità dei cieli nordafricani e i colori accesi. Dal Marocco riportò in patria un gran numero di bozzetti e impressioni a cui attinse fruttuosamente per tutta la vita Fig. 25.66.

Da pittore che faceva uso di colori terrosi e di pigmenti scuri per modellare le figure, lentamente, con pazienza e con l'osservazione personale dei fenomeni della luce e del colore, Delacroix divenne un colorista.

Il 7 settembre 1856 scriveva nel proprio diario:

«Vedo dalla mia finestra un operaio che lavora, nudo fino alla cintola. Osservo, paragonando il suo colore a quello del muro esterno, come le mezze-tinte della carne siano colorate a paragone delle materie inerti. Ho osservato la stessa cosa ier l'altro sulla piazza di St. Sulpice, dove

25.66 ↖↑↗
Eugène Delacroix, Bozzetti dal Marocco.
a. *I fanatici di Tangeri*, 1838. Olio su tela, 95,6×128,6 cm. Minneapolis Institute of Arts.
b. *Il sultano del Marocco, Muley Abd Al Rahman che esce dal suo palazzo di Meknes circondato dalla sua guardia*, 1845. Olio su tela, 380×343 cm. Tolosa, Musée des Augustins.
c. *Veduta di Tangeri con due arabi seduti*, 1852-1853. Olio su tela, 48,26×55.88 cm. Minneapolis, Institute of Arts.
d. *Caccia ai leoni*, 1855. Olio su tela, 56,5×73,5 cm. Stoccolma, Statens Konstmuseer.

un monello era salito sulle statue della fontana al sole. L'arancione opaco nei chiari, i viola più vivi per il passaggio dell'ombra e i riflessi dorati delle ombre che facevano contrasto col suolo. L'arancio e il viola dominavano alternativamente e si mescolavano. Il tono dorato aveva del verde. La carne non ha il suo vero colore se non all'aperto e soprattutto al sole. Che un uomo metta la testa alla finestra, ed è tutt'altro che nell'interno. Donde la stupidità del lavoro in studio che tende a rendere falso quel colore».

Ci sono già in queste annotazioni e, lo si vedrà, anche nella pratica pittorica di Delacroix, gli embrioni di quelle linee di ricerca che apriranno alle successive novità dell'Impressionismo › par. 26.1. Non per nulla i grandi pittori impressionisti proveranno un'indiscussa ammirazione per Delacroix; ne studieranno, copiandole, alcune opere › Figg. 26.14 e 26.15 e riterranno, secondo l'espressione attribuita a Cézanne, che «siamo tutti in Delacroix». L'artista si spense a Parigi il 13 agosto 1863.

25.67 ↑
Eugène Delacroix, Fogli dall'*Album dell'Africa del Nord e della Spagna*, 1832. Acquerello, inchiostro bruno e penna su carta, 19,3×12,7 cm (ciascuna metà). Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. RF 1712 bis, cc. 26v-27r.

Disegni e stampe

Colorista È quel pittore che tende a sfruttare e a sviluppare in sommo grado gli effetti del colore.

Mezza-tinta Il grado intermedio di un colore, fra una tonalità chiara e una scura. In pittura solitamente sta a indicare il passaggio sfumato dalla luce all'ombra. È sinonimo di chiaroscuro.

Il disegno Il disegno di Delacroix è immediato, rapido e fortemente espressivo.

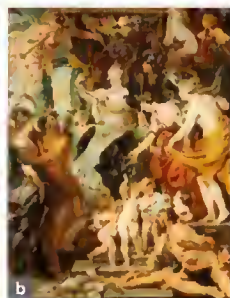
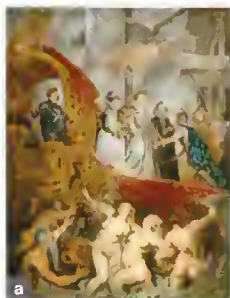
Significativo, al riguardo, è un album di appunti e schizzi (un vero e proprio diario di viaggio), dalle dimensioni che superano di poco un moderno libro tascabile, compilato nel 1832 durante il soggiorno in Marocco e ora al Louvre.

Quasi tutte le pagine recano disegni eseguiti con freschezza e accompagnati da brevi e acute note che a essi si riferiscono. La coppia dei fogli 26v-27r Fig. 25.67 mostra a destra per lo più dei semplici schizzi a penna, appena ombreggiati per mezzo di tratti perpendicolari paralleli; una linea più insistita, invece, traccia gli spessori di porte e muri. Nel foglio di sinistra gli appunti grafici si arricchiscono di colore e di effetti luministici ottenuti tramite un acquerello distribuito a penna sulla carta, con velocità e sapienza, dosando densità e diluizione. L'acquerello suggerisce le ombre profonde e la luce intensa di una calda giornata di primavera (il foglio 27r è datato 5 aprile) a Meknès, una città del Nord del Marocco. Uomini vestiti di bianco o di scuro si

25.68 ←
Eugène Delacroix, *Accademia di nudo femminile*, 1820-1821. Olio su tela, 81,5×65 cm. Berlino, Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie.

25.69 ↓
Accademia di nudo femminile. Particolare delle pennellate.

25.70 ↖
Pieter Paul Rubens, particolari dai dipinti del ciclo per Maria de' Medici. Parigi, Museo del Louvre.

a. *Lo sbarco di Maria de' Medici a Marsiglia*, 1621-1624. Olio su tela, 394×295 cm.
b. *La Felicità della Reggenza*, 1621-1624. Olio su tela, 394×295 cm.

muovono per stradine ombrose o siedono nei pressi di muri bianchi. La penna è usata in questo caso solo per lo schema generale, ma abbinata all'acquerello dato in punta di pennello. Premuto, invece, il pennello definisce campiture più ampie e profonde, per creare l'effetto di piani prospettici in successione.

Accademia di nudo femminile Anche le accademie di nudo, inizialmente eseguite secondo le norme della tradizione, cioè con la preminenza del colore locale (ossia quello proprio di tutte le cose) e del chiaroscuro (ottenuto aggiungendo del nero o del bruno ai colori, via via scurendoli), in breve diventano motivo per innovative sperimentazioni coloristiche.

La novità dell'*Accademia di nudo femminile* di Berlino **Fig. 25.68** si deve all'insegnamento che Delacroix trae dallo studio approfondito dell'uso dei colori nel ciclo realizzato da Pieter Paul Rubens per Maria de' Medici per ornare la galleria del Palazzo del Lussemburgo a Parigi, oggi conservato al Louvre **Fig. 25.70**.

La modella dalle forme prosperose, la cui figura si stacca nettamente dal fondo scuro della tela, è vista frontalmente, ma con una leggera rotazione delle spalle e con un'inclinazione del busto verso destra, dove il braccio sinistro le funge da appoggio. Seduta, con le gambe spinte in avanti e i piedi incrociati, ruota la testa, tenuta abbassata, verso la propria sinistra, mentre solleva il braccio destro, che, perciò, è fortemente in scorcio, protendendolo verso l'osservatore con morbida inflessione.

L'incarnato ha perso del tutto il rosato dei perfetti nudi neoclassici dall'aspetto statuario, assumendo una colorazione iridescente. Le gambe, i fianchi e la parte superiore del busto sono modellati attraverso l'accostamento di pennellate verdi, brune e rosse, secondo un andamento circolare **Fig. 25.69**.

La scelta di accostare (o *giustapporre*) colori per ottenere volumi e ombre presuppone la ricerca che sarà fatta propria dagli Impressionisti, e da essi sviluppata, quella riguardante la *scomposizione cromatica* e la *ricomposizione retinica* › par. 26.1. Lo stesso Delacroix avrebbe continuato a studiare il colore, la luce e i riflessi, fornendo saggi di nuove esperienze già con *La barca di Dante* › oltre, opera di poco successiva alla tela di Berlino.

La barca di Dante Delacroix esordì giovanissimo, a soli ventiquattro anni, al *Salon* del 1822 esponendovi *La barca di Dante* **Fig. 25.71**.

Il soggetto, tragico e pieno di forza, è tratto dall'ottavo canto dell'*Inferno* dantesco, ove si narra del passaggio dello Stige, la palude infernale, nel cui fango sono immersi gli iracondi che si percuotono e si mordono a vicenda. La barca è pilotata da Flegiàs, il demone nocchiero, il cui busto, sottolineato da un gonfio drappo azzurro, è desunto dallo studio del *Torso del Belvedere*: l'opera, sempre ammirata nei secoli dal momento del suo rinvenimento nel Cinquecento, era nota a Delacroix forse da un calco in gesso o da una stampa **Figg. 25.73 e 25.74**.

Durante la traversata – che avrebbe condotto Dante e Virgilio verso l'infuocata città di Dite – il poeta incontra l'anima di Filippo Argenti, un iroso e arrogante fiorentino che intende anche rovesciare la barca. Delacroix ha immerso tutti i personaggi – Flegiàs, Dante, Virgilio e i dannati – in un ambiente tenebroso dal cui fondo emergono fuoco e nuvole di fumo dai riflessi rossastri che si sprigionano oltre le mura possenti e incandescenti della città infernale («il foco etterno / ch'entro[1] l'affoca[2] le dimostra rosse»). Ogni corpo, tuttavia, ha bagliori di luce che lo modellano: da Flegiàs visto da dietro e intento a remare a Dante che, impaurito, allarga le braccia e cerca riparo presso l'ammantato Virgilio, che lo prende per mano, fino ai dannati atteggiati in varie pose. Fra

■ **Flegiàs** Personaggio mitologico che Dante trasforma in demone simbolo dell'ira. Flegiàs era figlio di Marte e di Crise. Per vendetta contro Apollo, che gli aveva sedotto la figlia Corònide, incendiò il tempio di Delfi.

■ **Dite** La città prende il nome dal suo re e racchiude i gironi (suddivisioni dell'*Inferno* dantesco) dal VI al IX. Dite (o Plutone) era il nome con cui i Romani designavano Ade, il dio degli Inferi. Dante lo identifica con Lucifero.

■ **1. entro**: dall'interno.
2. l'affoca: la infiamma, la arroventa, la rende incandescente.

di loro c'è chi morde con rabbia la barca, chi a essa si avvicina, chi lotta furiosamente per salirci anche contro una donna (ma all'Inferno non c'è più umanità, come neppure il rapporto complementare fra i due generi, né distinzione di ruoli), chi, incurante di quanto accade, continua irosamente a battersi con un condannato alla sua stessa pena.

I nudi vigorosi, volumetricamente trattati con

25.71 ↑
Eugène Delacroix, *La barca di Dante*, 1822. Olio su tela, 189×246 cm. Parigi, Museo del Louvre.

25.72 ↖
Schema grafico-compositivo della *Barca di Dante*.

25.73 ↖
Eugène Delacroix, *Studio del Torso del Belvedere (da un calco in gesso o da una stampa)*, ca 1820. Mina di piombo, 10,1×14,3 cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. RF 9151-59, f. 29.

M Disegni e stampe

25.74 ↑
Pieter Paul Rubens, *Copia del Torso del Belvedere (veduta tergale)*, 1601-1602. Pietra rossa, 39,5×26 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2002.12a, b.

M Disegni e stampe

un forte chiaroscuro, rinviano a quelli michelangioleschi. Tuttavia, la figura femminile, in basso a destra, oltre a ricordare per composizione e forma la *Notte* della tomba di Giuliano de' Medici, sembra più debitrice della *Leda e il cigno* di Géricault, compagno di Delacroix nell'atelier di Guérin.

Il gruppo compatto dei personaggi stanti disegna un solido piramidale, mentre le braccia allargate di Dante seguono la diagonale principale della tela, secondo la quale si sviluppano le azioni più forti del dipinto **Fig. 25.72**. L'insieme delle attitudini dei dannati che assediano la barca, infine, dà luogo a forme concave che, moltiplicando e riproponendo il moto ondoso, suggeriscono l'instabilità e la precarietà dell'equilibrio dell'imbarcazione stessa.

Già in questo dipinto l'artista mostra i primi esiti della sua ricerca coloristica. Le goccioline d'acqua sul ventre della giovane donna dannata e quelle sotto l'ascella dell'uomo di sinistra sono infatti formate da pennellate di colori puri giustapposti.

Delacroix, infatti, non si è valso della fusione di più colori operata sulla tavolozza, e non ha seguito neppure l'esempio di uno dei suoi modelli, il Rubens dello *Sbarco di Maria de' Medici a Marsiglia*. Nel dipinto del grande maestro fiammingo, infatti, le gocce d'acqua sui corpi delle sirene **Fig. 25.76** sono ottenute dipingendo una piccola curva bianca seguita da una aranciata in basso, accompagnata da un tratto bianco, anch'esso curvilineo, ma secondo una direzione ortogonale. In tal modo l'artista riesce a ottenere l'effetto di una goccia ovale, trasparente, che riflette la luce e il cui concreto volume proietta un'ombra (*ombra portata*) sulla pelle delle creature mitologiche. Delacroix, invece, ha posto l'uno di fianco all'altro il rosso (l'ombra portata), il giallo, il verde e tocchi di bianco **Fig. 25.75**. L'unico colore, quindi, è stato diviso nei suoi componenti che, usati puri, sono stati posati direttamente sulla tela. Si vedrà quanto questa intuizione di Delacroix sarà importante per gli Impressionisti e i Postimpressionisti.

La Libertà che guida il popolo Nel 1829 il re di Francia Carlo X di Borbone (1824-1830) – successore di Luigi XVIII – insediò un governo clerical-reazionario guidato da Jules de Polignac, capo della Congregazione, una setta legata all'ambiente dei Gesuiti. Tale governo, dopo la vittoria delle opposizioni alle elezioni, sciolse il parlamento prima ancora che fosse convocato, sospese la libertà di stampa, modificò il sistema elettorale a proprio vantaggio e indisse nuove elezioni.

Dal 27 al 29 luglio 1830 (le cosiddette «Tre Gloriose Giornate») il popolo di Parigi insorse contro queste disposizioni liberticide obbligando il re ad allontanare Polignac e a revocare le ordinanze da lui emesse.

La Libertà che guida il popolo è l'opera che Delacroix realizzò in quello stesso 1830, in soli tre mesi, ed espose al *Salon* nell'anno successivo, per ricordare e celebrare la lotta per la libertà dei parigini **Fig. 25.77**.

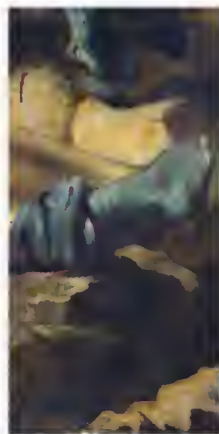
I riferimenti formali alla *Zattera della Medusa* di Géricault, di un decennio prima, sono innegabili, specie nella composizione piramidale, nella disposizione dei due uomini in primo piano riversi **Fig. 25.78**, fino al particolare realistico e, allo stesso tempo, macabro del calzino sfilato del popolano caduto di sinistra. Alla perfezione anatomica che conferisce importanza a ciascuno dei personaggi sulla zattera, però, si è sostituita la massa indistinta del popolo, senza particolari connotazioni fisionomiche. Ciascuno, in tal modo, poteva rivedersi o immaginarsi fra coloro che avevano combattuto per il bene del proprio Paese.

Delacroix, che realizzò numerosi schizzi e disegni preparatori **Figg. 25.79 e 25.80**, ha unito, forse

25.75 ↖
La barca di Dante. Particolare delle gocce d'acqua.

25.76 ↖↑
Pieter Paul Rubens, *Lo sbarco di Maria de' Medici a Marsiglia*. Particolari delle gocce d'acqua.

25.77 ↗↓
Eugène Delacroix, *La Libertà che guida il popolo*, 1830. Olio su tela, 235×260 cm. Parigi, Museo del Louvre. Intero e particolare.

25.78 →
Schema grafico-compositivo della *Libertà che guida il popolo*.

25.79 →
Eugène Delacroix, *Studio per la Libertà*. Grafite, rialzi di bianco su carta bruna, 29,1×19,6 cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. RF 4523.

Disegni e stampe

25.80 →
Eugène Delacroix, *Gruppi di case e schizzo di chiesa*. Grafite, 16,8×14cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. RF 9236.

Disegni e stampe

a

b

c

d

25.81 ↖↑
La Libertà che guida il popolo. Particolari dei volti.

25.82 ↗
Venere di Milo, fine del II secolo a.C. Marmo pario, altezza 202 cm. Parigi, Museo del Louvre. Particolare in controparte.

in maniera un po' populìsta, le varie classi sociali e persone di tutte le età nella lotta comune, ma il messaggio risulta comunque preciso e di immediata comprensione.

L'artista dipinge il popolano Fig. 25.81, a, il militare b, il monello c e il borghese (l'uomo con il cilindro, tradizionalmente ritenuto un autoritratto dell'artista, ma forse ritratto di un suo amico d'infanzia, Félix Guillemardet) d.

Il fumo degli incendi e degli spari e la polvere sollevata dagli insorti lasciano immaginare l'esistenza di un qualcosa anche lì dove è impedito di vedere (altri parigini tumultuanti, situazioni le più varie, combattimenti, episodi di eroismo...). Le torri gemelle della Cattedrale di Notre-Dame, che si intravedono sulla destra, tra le nuvole di polvere, suggeriscono la collocazione geografica dell'avvenimento.

Sulle barricate una donna con il berretto frìgio, la veste all'antica e a seno scoperto – la Libertà – stringendo nella destra il tricolore e impugnando con la sinistra un fucile, incita il popolo a seguirla, mentre un insorto, ai suoi piedi, la guarda come alla sola capace di restituire la dignità a una Nazione. Essa corre verso lo spettatore, seguita dalla gran massa degli insorti, quasi per invitarlo a partecipare. È come se il riguardante, parte del popolo in armi, in posizione avanzata, rallentando per un attimo l'andatura, si fosse voltato indietro per riprendere vigore e slancio, spronato dalla presenza di moltitudini e dalla consapevolezza di avere la Libertà come compagna e guida.

È molto probabile che la fonte iconografica per la fanciulla a seno nudo fosse la statua ellenistica della *Venere di Milo*, da poco scoperta (1820) ed esposta al Louvre nel 1821 Fig. 25.82.

La Libertà, con la testa di profilo, il naso dritto, le labbra rosse, il braccio destro alzato, il busto piegato in avanti Fig. 25.83, è la naturale evoluzione di un ideale femminile eroico e allegorico raffigurato solo pochi anni prima nella figura patetica della *Grecia sulle rovine di Missolungi* Fig. 25.84, un dipinto eseguito per onorare i martiri della guerra d'indipendenza greca (1821-1832).

C'è da sottolineare, in ogni caso, che il personaggio principale del racconto pittorico di Delacroix costituisce il primo tentativo di proporre un nudo femminile in un'opera avente a oggetto un episodio di storia contemporanea. Fino ad allora, infatti, i nudi venivano accettati dal pubblico e dalla critica

■ **Populismo** Atteggiamento politico favorevole al popolo, ma in maniera generica e, spesso, intenzionalmente superficiale.

■ **Berretto frigio** Copricapo morbido con una punta piegata in avanti, assunto come simbolo dell'idea repubblicana dai rivoluzionari nel 1789. Usato dagli antichi Persiani, esso fu considerato caratteristico dei popoli barbari dai Greci (la Frigia è una regione della penisola anatolica, o Asia Minore). I Romani lo facevano indossare agli schiavi affrancati (liberati): da allora fu considerato simbolo di libertà.

solo perché filtrati attraverso rappresentazioni mitologiche o della storia antica. Ancora nel 1794, per esempio, *Antoine-Jean Gros* (1771-1835) aveva dato le fattezze di una fanciulla con un seno scoperto – abbigliata però alla maniera greca – alla personificazione della *Repubblica* Fig. 25.85 .

La materia, però, era troppo delicata e Delacroix superò il problema – che sarebbe stato affrontato, con tutte le conseguenze che comportava, da Manet nel 1863 con la *Colazione sull'erba*, un'opera che dette scandalo › Fig. 26.19 – attribuendo alla fanciulla un'evidente funzione allegorica.

I colori scuri sono resi più vivaci da quelli brillanti della bandiera della Francia repubblicana, colori che si ripetono, e certo non a caso, anche negli abiti della figura ai piedi della Libertà.

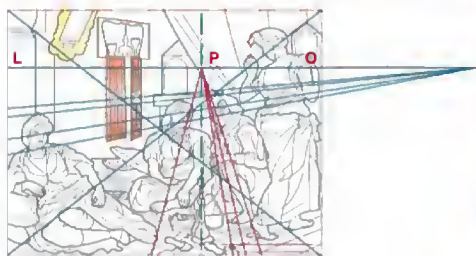
25.83 ↖
La Libertà che guida il popolo. Particolare del busto della Libertà.

25.84 ↑
Eugène Delacroix, *La Grecia sulle rovine di Missolungi*, 1826. Olio su tela, 213×142 cm. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.

25.85 →
Antoine-Jean Gros, *La Repubblica*, 1794. Olio su tela, 73×61 cm. Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon.

25.86 ↑
Eugène Delacroix, *Le donne di Algeri*, 1834. Olio su tela, 180×229 cm. Parigi, Museo del Louvre.

25.87 ↖
Schema prospettico delle *Donne di Algeri*.

25.88 ↑↗
Le donne di Algeri. Particolari.

Le donne di Algeri Solo pochi anni dopo, nel 1834, Delacroix, ricorrendo agli appunti grafici e alle annotazioni del proprio viaggio nordafricano, dipinse *Le donne di Algeri* **Fig. 25.86** .

L'occhio attento dell'artista indaga l'interno di un *harem*, il luogo più intimo e inviolabile delle residenze signorili musulmane. In un ambiente raccolto e accogliente sono raggruppate quattro figure femminili: tre, accosciate sui tappeti, sono intente a parlare fra loro o si riposano e una quarta, di colore – forse una serva –, incede verso destra, mentre, volta dalla parte opposta, osserva le due donne che le sono più vicine.

La realtà è descritta seguendo i numerosi disegni presi dal vero. L'artista non cede, dunque, all'impulso di ricreare un interno dettato solo dal gusto per l'esotico e l'insolito (com'era stato, invece, per Ingres con la *Grande odalisca*). Le pareti della stanza sono rivestite di maioliche e una grande tenda a larghe fasce colorate circoscrive ancor più l'am-

biente aumentandone l'intimità e la riservatezza. Uno specchio con la cornice dorata e un armadio a muro dalle ante appena scostate ornano la parete di sinistra e numerosi tappeti colorati si sovrappongono l'uno sull'altro coprendo il pavimento, ma non tanto da impedire che se ne vedano le piastrelle. Queste ultime consentono di configurare un approssimativo impianto prospettico con l'orizzonte molto alto e un raggio principale materializzato dal narghilè Fig. 25.87 . Tale struttura, negata dai tanti elementi della composizione, fa convergere inizialmente lo sguardo sul gruppo delle due donne sedute l'una vicina all'altra. Solo successivamente l'osservatore è portato a soffermarsi sugli altri personaggi e a esplorare le tante componenti dell'ambiente.

La calma intimità dell'insieme e il sole che, penetrando da sinistra, illumina morbidamente le giovani donne avvolte in coloratissimi abiti orientali appagano la vista, suggerendo una classica bellezza.

D'altra parte lo stesso Delacroix aveva scritto in una pagina del suo diario, alla data del 28 aprile 1832: «L'antico non ha nulla di più bello. L'aspetto di questa contrada mi resterà sempre negli occhi. E gli uomini di questa forte razza si agiteranno sempre, finché vivrò, nella mia memoria. In essi io ho veramente ritrovato la bellezza antica».

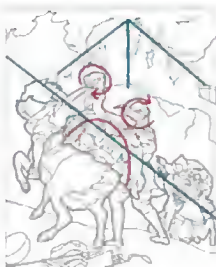
Il dipinto è anche un pretesto per esperimenti con il colore. Le stoffe colpite direttamente dalla luce, infatti, assumono una colorazione diversa da quella locale, mentre, con delicatezza, l'artista crea dei richiami cromatici, aventi la funzione di uniformare l'intonazione complessiva del dipinto. È il caso, per esempio, del fiore rosa che irrompe sulla massa scura dei capelli della donna seduta di destra Fig. 25.88, a , che rinvia al rosa del corpetto. E ancora il rosso vivo del risvolto della lunga gonna a righe della donna semisdraiata di sinistra che riecheggia quello stesso della vicina scarpetta e delle braci del fornello di coccio collocato in prossimità del narghilè.

La luce radente e la prospettiva, infine, fanno sì che il verde e il rosso del ricco motivo decorativo del cuscino all'estremità sinistra si amalgamino componendo varie tonalità di grigio b .

Il rapimento di Rebecca Nel corso degli anni Delacroix non raggiunse mai più l'accordo cromatico, la vivacità e la luminosità del *Rapimento di Rebecca* Fig.25.63 , dipinto esposto al *Salon* del 1846.

L'opera illustra un episodio dell'*Ivanhoe*, un romanzo storico che lo scozzese Sir Walter Scott (1771-1832) aveva pubblicato nel 1818 ambientandolo nell'Inghilterra del XII secolo. In essa viene mostrato il rapimento di Rebecca, figlia dell'ebreo Isaac di York che aveva aiutato Ivanhoe, da parte di due Saraceni al comando del cavaliere templare Brian de Bois-Guilbert.

25.89 ↑
Eugène Delacroix, *Il rapimento di Rebecca*, 1846. Olio su tela, 100,3×81,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Catharine Lorillard Wolfe Collection.

25.90 ↓
Schema geometrico-compositivo del *Rapimento di Rebecca*.

■ **Harem** Dal turco *harem*, luogo inviolabile, destinato, nella cultura musulmana, alle donne e ai bambini.

La scena si svolge sullo sfondo dell'incendio del castello di Torquilstone, un possente maniero circondato da mura e torri. Dalla torre che a cuneo si spinge verso il primo piano, quasi sull'asse della tela, fuoriescono lingue di fuoco e un fumo grigio e denso. Dalla collina su cui sorge il castello una serpentina di persone fugge precipitosamente dal rogo.

In primo piano, secondo un andamento diagonale, che replica quello delle mura stesse del castello Fig. 25.90 , due Saraceni, l'uno a piedi, l'altro a cavallo, caricano Rebecca svenuta sulla groppa di un focoso destriero pezzato (che rinvia a esempi di Géricault).

Il gruppo compatto e la postura contorta di Rebecca suscitano un forte *pathos*. In primissimo piano, al margine inferiore della tela, alcune armi sono state abbandonate componendo quasi una natura morta, simile a quella che sarebbe stata dipinta in *Giacobbe lotta con l'angelo* in Saint-Sulpice poco più di un decennio dopo › Fig. 25.93.

La grande novità di questa tela, però, sta soprat-

25.91 ↑
Eugène Delacroix, *Eliodoro cacciato dal Tempio*, 1854-1861. Olio e cera su intonaco, 751×485 cm. Parigi, Chiesa di Saint-Sulpice.

tutto nel colore. In essa i tre primari, blu, rosso e giallo, risultano infatti accostati. D'altra parte per Delacroix ogni colore contiene sempre i tre primari. Infine il massimo della luminosità è raggiunto con l'opposizione dei complementari rosso e verde, colori che, assieme all'azzurro, definiscono la struttura cromatica dell'intero dipinto › Pittura e tecnica, p. 550.

Cappella dei Santi Angeli Proprio una lezione sull'uso del colore pare voler dare Delacroix in una delle sue ultime grandi opere, la decorazione del-

25.92 ↗
Eugène Delacroix, *San Michele che vince il demonio*, 1854-1861. Olio e cera su intonaco, 384×575 cm. Parigi, Chiesa di Saint-Sulpice.

■ **Colori primari** Delacroix aveva ben compreso la teoria dei colori complementari. In uno dei suoi taccuini del periodo nordafricano aveva anche disegnato un triangolo dei colori sul tipo di quello qui proposto.

Rosso
Arancio
Viola
Giallo
Verde
Blu

la *Cappella dei Santi Angeli* nella chiesa parigina di Saint-Sulpice, nei pressi dei Giardini del Lussemburgo. Il ciclo pittorico comprende due dipinti murali di ispirazione biblica (*Eliodoro cacciato dal Tempio* Fig. 25.91 e *Giacobbe lotta con l'angelo* Fig. 25.93), un soffitto con una tela raffigurante *San Michele che vince il demonio* Fig. 25.92 e quattro vele a monocromo raffiguranti angeli.

Eseguito a olio e cera, *Giacobbe lotta con l'angelo* Fig. 25.93 raffigura un episodio tratto dalla *Genesi* (32, 23-33), ove si narra, appunto, della lotta notturna, durata fino all'alba, di Giacobbe con un angelo misterioso. Il grande patriarca vinse. Il racconto, in cui l'angelo rappresenta Dio stesso che si lascia vincere («Non ti chiamerai più Giacobbe, ma Israele, perché hai lottato con Dio e con gli uomini e hai vinto»), presentando la figura di un uomo in lotta addirittura con la divinità, è in sintonia con il tema romantico dell'eroe solitario e, pertanto, dovette essere molto congeniale a Delacroix, il cui concetto di storia pone sempre l'uomo al centro degli eventi.

In una verde vallata stretta fra scoscese pareti rocciose, due alberi maestosi e contorti dominano la scena. A sinistra, in primo piano, su un rilievo nei pressi di un piccolo corso d'acqua, l'angelo e Giacobbe lottano avvinghiati. Poco lontano da loro, sulla destra, sono raggruppati degli abiti da viaggiatore e delle armi Fig. 25.94, mentre all'estrema destra, a una quota più bassa e pianeggiante i servi di Giacobbe e le greggi dal vello illuminato dal sole mattutino sono già in movimento verso l'estremità della valle, sollevando molta polvere. La grande moltitudine della gente e degli armenti di Giacobbe è suggerita dal fatto che i primi a essersi mossi sono lontani e in prossimità di una svolta della valle, segnalata dall'incrocio della parete rocciosa di destra (in ombra) e di quella di sinistra (in pieno sole) che si intravede tra le fronde.

La luce che si distribuisce sui tronchi degli alberi, assecondando le cortecce rugose, e la sapiente distribuzione dei riflessi sulle foglie delle chiome

25.93 ↑↓
Eugène Delacroix, *Giacobbe lotta con l'angelo*, 1854-1861. Olio e cera su intonaco, 751×485 cm. Parigi, Chiesa di Saint-Sulpice. Dipinto e schema geometrico-compositivo della lotta.

25.94 ↗
Giacobbe lotta con l'angelo. Particolare.

sono il frutto di laboriose ricerche e di lunghe osservazioni. Annotava, infatti, Delacroix nel 1854:

> «Ora capisco meglio [...] il principio pittorico degli alberi. Bisogna modellarli con un riflesso colorato [...]. Osservo che bisogna sempre modellare a masse tondeggianti, come se non fossero composte di una infinità di piccole parti, quali sono le foglie; ma siccome la loro trasparenza è estrema, il tono del riflesso ha nelle foglie molta importanza. Bisogna ragionare sempre a questo modo, e soprattutto tener conto della direzione da cui viene la luce. Se viene da dietro l'albero, questo sarà riflesso quasi completamente. Presenterà una massa riflessa nella quale si vedranno appena alcuni tocchi di tono opaco; se la luce, invece, viene da dietro a chi guarda [...] i rami che sono dall'altra parte del tronco faranno massa di un tono d'ombra unito e completamento piatto».

Le ombre al di sotto dei due contendenti hanno del violetto in conformità a quanto l'artista scriveva il 13 gennaio 1857 nel suo diario, in relazione ad alcune voci per un progettato *Dizionario di Belle Arti*: «Riflessi. Tutti i riflessi partecipano del verde; i bordi dell'ombra, del viola».

Se per l'artista la verità del colore si trova solo in piena luce, è facile immaginare come egli tendesse a ricreare anche nel chiuso delle mura di una chiesa proprio quell'intensità di tono della materia pittorica, quegli accordi cromatici, la brillantezza e quei riflessi che il sole procura soltanto all'aperto. Nel dipinto di Delacroix, infine, c'è un'armonia compositiva, fatta di linee e masse, che si accompagna a un uso nuovo della tavolozza ricorrendo anche a tocchi di colore arbitrario, non rientranti, cioè, nelle teorie che lo stesso Delacroix veniva via via annotando, ma necessari in base all'"occhio" esercitato al piacere cromatico. Infatti, come scriveva l'artista, «la prima qualità di un quadro è di essere una gioia per l'occhio. Non che non ci voglia anche l'intelligenza».

L'armonia è dunque la scelta definitiva di Eugène Delacroix, e non la passione, più prettamente romantica; egli, peraltro, si ritenne sempre un classico. Un classico che al viaggio di prassi a Roma aveva però preferito, in gioventù, l'esperienza, pur breve, dell'Inghilterra e l'apprendimento delle tecniche pittoriche dei romantici inglesi e dei Fiamminghi. Attraverso Rubens, però, assorbì anche l'insegnamento italiano. L'uso arbitrario (e spregiudicato?) del colore si abbina a quello parimenti arbitrario della forma di cui Delacroix ebbe a scrivere: «Disegnare non è riprodurre un oggetto così com'è, questo è il compito dello scultore, ma così come appare, e questo è quello del disegnatore e del pittore; quest'ultimo lo fa con la più giusta disposizione delle linee».

25.1.10 Francesco Hayez (1791-1882)

«... il capo della scuola di Pittura Storica»

25.95 ↑ Francesco Hayez, *Aiace d'Oileo*, 1822. Matita su carta. Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco.

Disegni e stampe

25.96 ↗ Francesco Hayez, *Aiace d'Oileo*, 1822. Olio su tela, 231×180 cm. Brescia, Collezione privata.

«È il capo della scuola di Pittura Storica che il pensiero Nazionale reclamava in Italia [...]». Così Giuseppe Mazzini scriveva di *Francesco Hayez* in un saggio apparso su una rivista inglese nel 1840.

Nato a Venezia il 10 febbraio 1791, Hayez fece i suoi primi studi nella città lagunare. Nel 1809 vinse il Premio Roma, bandito dall'Accademia di Belle Arti di Venezia, e, grazie alla borsa di studio, poté vivere nella città dei papi a contatto con le antichità e con le opere di Raffaello che studiò a lungo e con passione. Antonio Canova, veneto come lui, lo aiutò molto all'inizio della carriera, introducendolo negli ambienti colti romani e favorendolo in più occasioni.

L'artista visse fra Roma e Venezia, ma nel 1823 si trasferì definitivamente a Milano dove venne a contatto con l'alta borghesia liberale – divenendone l'idolo e il più sensibile interprete dei costumi e degli ideali –, con la nobiltà e con i circoli patriottici della città lombarda. Hayez ebbe una vita estremamente produttiva, ottenne numerosi incarichi e ricevette molti onori. Dal 1850 fu anche professore di Pittura all'Accademia di Brera. Si spense a Milano il 21 dicembre 1882 all'età di 91 anni.

Francesco Hayez fu il più grande dei pittori di storia dell'Ottocento italiano e si trovò a operare proprio quando il genere della pittura storica, alla stregua del romanzo storico a sfondo patriottico, divenne un mezzo per diffondere nell'animo degli Italiani una comune coscienza di Nazione proponendo un glorioso passato a favore della libertà e contro la tirannide straniera.

Rinunciando ai modelli e alle finzioni mitologiche – dopo una prima totale adesione al Neoclassicismo – Hayez si rivolse alla rappresentazione del "vero". Con questo termine, da lui spesso usato, l'artista intende la realtà nella sua complessità, la società, i sentimenti propri e quelli degli altri uomini.

Hayez associa il "bello" al vero, cioè una certa idealità, da cui consegue che la realtà non sia mai da lui interpretata in maniera cruda. Infine, al vero e al bello fa corrispondere un contenuto profondo e virtuoso, dove si intersecano ideali, sentimenti elevati, pensieri edificanti. L'opera d'arte, infatti, non è più rivolta a un'*élite* (o solo a un'*élite*) come nel passato, ma al popolo intero e deve avere una potente funzione educativa.

■ **Romanzo storico** Romanzo a sfondo storico. Ne furono esempi di grande fortuna e diffusione *I promessi sposi* (1827, 1840) di Alessandro Manzoni, *La disfida di Barletta* (1833) di Massimo d'Azeglio, *L'assedio di Firenze* (1836) di Francesco Domenico Guerrazzi e *Marco Visconti* (1834) di Tommaso Grossi.

Il disegno Di Francesco Hayez si conserva un gran numero di disegni, specie all'Accademia di Brera, che testimonia della sua prolificità e del suo studio incessante. Ne sono esempi due disegni a matita, del 1822 circa il primo raffigurante Aiace d'Oilèo Fig. 25.95, della fine degli anni Quaranta il secondo, uno studio per l'*Accusa segreta*, un dipinto del 1847/1848 Fig. 25.97.

L'*Aiace d'Oileo*, preparatorio per un dipinto a olio Fig. 25.96 e quadrettato per il riporto sulla tela, raffigura la conclusione della storia mitica di Aiace, figlio di Oileo, mostrato aggrappato allo scoglio sul quale Poseidon lo ha fatto approdare dopo un naufragio. Il contorno della figura è netto e rinforzato dallo sfumato e da minuti tratti di matita, in compatta successione, nelle parti di cui si vuole suggerire l'arrotondamento delle forme. Un tratteggio più ampio, invece, indica ed evidenzia le ombre.

Lo studio per l'*Accusa segreta* Fig. 25.97 oltre alla figura, delineata con un segno rapido e sicuro, presenta una prima idea prospettica e d'ambientazione, poi modificata in fase di esecuzione. Il punto di fuga è posto all'estrema destra del disegno, così da mostrare due arcate del Palazzo Ducale di Venezia e il muro con la «bocca di leone» di tre quarti (in alto a sinistra il particolare di una variante con la testa di leone in veduta frontale e la posizione del braccio destro della donna). La soluzione definitiva, invece, arricchisce la spazialità, ponendo il muro e il rilievo del leone in forte scorcio, ribaltando sul lato opposto, e spostandolo più in alto, il punto di fuga Fig. 25.98.

25.97 ↖
Francesco Hayez, *Studio per «Accusa segreta»*, ca 1847/1848. Matita e carboncino, 35×27 cm. Milano, Pinacoteca di Brera. I raggi prospettici tracciati da Hayez sono stati evidenziati in colore.

Disegni e stampe

25.98 ↗
Francesco Hayez, *Accusa segreta*, ca 1847/1848. Olio su tela, 153×120 cm. Pavia, Musei Civici, Quadreria dell'Ottocento. Il dipinto con evidenziate le linee prospettiche.

Atleta trionfante L'esercizio sui modelli antichi, lo studio approfondito del nudo, l'aspirazione a una bellezza ideale priva di imperfezioni, l'aderenza ai principi della poetica neoclassica, il riferimento alla coeva scultura canoviana Fig. 25.101 e gli echi dell'*Apollo del Belvedere* Fig. 25.102 sono alla base dell'*Atleta trionfante* Fig. 25.99. Il dipinto, che Hayez realizzò nel 1813, gli fece vincere il primo premio di nudo istituito da Canova presso l'Accademia romana di San Luca, istituzione presso la quale l'opera ancora si conserva.

L'atleta, che tiene nella destra la palma della vittoria, è in primo piano davanti a un carro dorato

■ **Aiace d'Oileo** Da non confondersi con il più noto e valoroso Aiace – figlio di Telamóne – che si uccise per il dolore, dopo che le armi di Achille, che gli erano state promesse, furono consegnate a Ulisse. Aiace, figlio d'Oileo, re della Locride (regione della Grecia), dopo aver combattuto con gli Achei contro Troia, fece naufragio per desiderio di vendetta di Athena che lo aveva in odio. Poseidon lo mise in salvo su uno scoglio. Tuttavia, poiché Aiace aveva gridato che si sarebbe salvato anche senza l'aiuto degli dei, Poseidon percosse lo scoglio con il suo tridente e Aiace annegò.

■ **1813** La firma e la data 1814 in basso a sinistra nel dipinto sono *apòcrife*, cioè non sono autografe dell'artista, ma furono aggiunte in un secondo tempo.

■ **Bocca di leone** Nome dato a Venezia ai contenitori, in forma di leone con le fauci spalancate, destinati alle denunce anonime.

25.99 ←
Francesco Hayez, *Atleta trionfante*, 1813. Olio su tela, 225×152 cm. Roma, Accademia di San Luca.

25.100 ↙
Schema dei movimenti e delle posture dell'*Atleta trionfante*.

25.101 ↙
Antonio Canova, *Perseo trionfante*, 1797-1801. Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino.

25.102 ↓
Leochares, *Apollo del Belvedere*. Copia romana da originale del IV secolo a.C. Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino.

– quello del trionfo – e a un edificio classico con colonne doriche scanalate poste su un alto podio. Alla destra del giovane un disco di pietra appoggiato contro il muro lascia supporre che l'atleta sia un discobolo. La quasi frontalità è un mezzo per dimostrare la perfetta conoscenza dell'anatomia e delle regole proporzionali che stanno alla base dello studio del nudo.

La postura del giovane è resa meno statica e più dolce dall'incedere verso destra e dalla decisa rotazione della testa verso il lato opposto Fig. 25.100. L'efficace chiaroscuro, invece, è dovuto all'illuminazione da sinistra e all'atteggiarsi del corpo, appena sinuoso, con un braccio sollevato (la cui ombra si proietta sulla gamba destra) e l'altro avvolto in un mantello rosso porpora che, assieme al grigio-bruno dell'architettura, offre il necessario contrasto all'incarnato chiaro. Per anni questo dipinto fu tenuto in Accademia quale modello per gli studenti di nudo.

La congiura dei Lampugnani Durante tutto il primo ventennio dell'Ottocento la produzione artistica di Hayez rientra decisamente in ambito neoclassico, ma cambia a partire dal 1820, quando la pittura di storia rappresentante fatti accaduti in epoca medievale diviene il genere a cui l'artista si dedica con più frequenza. Tuttavia, dal Neoclassicismo derivano ancora la perfezione e l'accuratezza esecutiva delle nuove creazioni, il loro impianto compositivo e la gestualità dei personaggi che paiono quelli mitologici o della storia antica che, smesse le vesti originarie e abbandonata la nudità eroica, si sono rivestiti di abiti medievali.

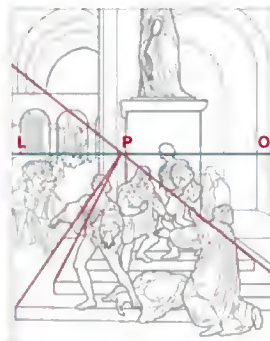
Se tutto questo può forse apparire talvolta freddo, occorre d'altro canto riconoscere che proprio la continuità formale con il "vecchio" ha consentito l'immediata accettazione di soggetti inediti da parte del pubblico, determinando la diffusione e l'assorbimento dei nuovi contenuti romantici.

Il successo del nuovo genere – e la conseguente popolarità e circolazione, per il tramite di riproduzioni a stampa, dei dipinti di Hayez – era favorito dal clima politico italiano, i cui ingredienti di base erano il desiderio di libertà e l'aspirazione unitaria.

Risalgono al 1820 i primi moti carbonari. A essi altri ne seguirono, ma senza successo. Nel 1831 moti insurrezionali incendiarono l'Italia centro-settentrionale, da Modena ad Ancona, da Bologna a Roma, a Parma e nella Romagna, tuttavia con esito negativo.

25.103 ←
Francesco Hayez, *La congiura dei Lampugnani* (*o di Cola Montano*), 1826-1829. Olio su tela, 149×117 cm. Milano, Pinacoteca di Brera.

25.104 ↓
Schema prospettico della *Congiura dei Lampugnani*.

25.105 ↓↙
La congiura dei Lampugnani. Particolari.

Nello stesso anno Giuseppe Mazzini iniziò l'analisi dei motivi dei fallimenti di quelle insurrezioni e fra il 1836 e il 1842 furono ordite le prime cospirazioni mazziniane nel Regno delle Due Sicilie contro Ferdinando II di Borbone.

La congiura dei Lampugnàni (*o di Còla Montano*) **Figg. 25.103 e 25.104**, eseguito fra il 1826 e il 1829, è uno dei dipinti di Francesco Hayez che ben rispondeva al requisito di affinità con il diffuso sentimento patriottico italiano. In esso è raffigurato il momento in cui, il 26 dicembre 1476, tre giovani milanesi, Giovanni Andrea Lampugnani, Girolamo Olgiati e Carlo Visconti, sfoderano i pugnali per assassinare

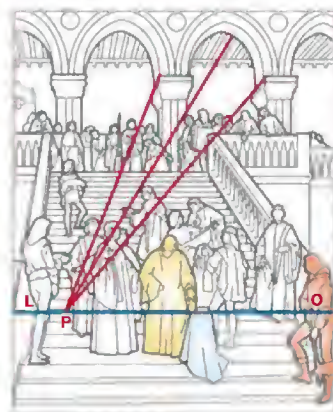
il duca Galeazzo Maria Sforza nella Chiesa di Santo Stefano, per porre fine alla sua tirannide.

I cospiratori, in primo piano **Fig.25.75, a**, sono disposti diagonalmente su una scalinata alla base della statua di Sant'Ambrogio, alla cui protezione l'anziano umanista Cola Montano (inginocchiato sulla destra), educatore dei tre giovani e ispiratore del complotto, sta affidando i congiurati. A sinistra, in fondo, il duca fa il suo ingresso nella chiesa **b**, un edificio presentato da Hayez in forme romanico-gotiche, nonostante ai tempi dell'artista esso avesse ancora una decorazione barocca.

La volontà di ricreare una "corretta" ambienta-

25.106 ←↑
Francesco Hayez, *Gli ultimi momenti del doge Marin Faliero*, 1867. Olio su tela, 238×192 cm. Milano, Pinacoteca di Brera. Intero e particolare.

25.107 ↓
Schema prospettico degli *Ultimi momenti del doge Marin Faliero*.

25.108 ↙↓
Schema del rapporto tra architettura **a** e personaggi **b** negli *Ultimi momenti del doge Marin Faliero*.

zione e la proposta – seppure fantasiosa – dell'antico assetto dell'edificio sacro assumono particolare significato in anni in cui la progettazione architettonica cercava ispirazione negli edifici medievali e quando si stava facendo strada il concetto di restauro "in stile" › par. 25.7, cioè secondo le forme originarie (appena nel 1825, infatti, a Roma si era deciso di ricostruire la semidistrutta Basilica di San Paolo fuori le Mura senza nulla mutare rispetto a com'era prima dell'incendio del 1823, che l'aveva gravemente danneggiata).

Le rapide fughe dei gradini sui quali si erge la statua di Sant'Ambrogio e la disposizione diagonale dei tre giovani, che quelle fughe moltiplicano, arricchiscono di *pathos* la composizione, nonostante le pose piuttosto teatrali dei protagonisti.

Il fascino del dipinto, di grande equilibrio, consiste – ed era così anche all'epoca della sua realizzazione ed esposizione al pubblico – nell'evidente assimilazione dei congiurati, giovani e dalle mosse furtive, ai cospiratori carbonari ottocenteschi animati da un uguale spirito di libertà.

Gli ultimi momenti del doge Marin Faliero Donato dall'artista all'Accademia di Brera nel 1867, *Gli ultimi momenti del doge Marin Faliero* Fig. 25.106, eseguito in quello stesso anno, propone un ulteriore soggetto storico con più valenze.

Marin Faliero (1285-1355), doge di Venezia, fu decapitato venerdì 17 aprile 1355, dopo soli sette mesi di governo, per aver tramato ai danni della Repubblica di cui, sembra, volesse trasformarsi in signore ereditario. Tale vicenda, tra le più tragiche della storia della Serenissima, che aveva cancellato anche la memoria del dogato di Faliero, era stata interpretata romanticamente dal poeta George Gordon Byron (1788-1824), nel 1821, come il dramma di un uomo condannato a soccombere alla ragion di Stato. La visione secondo la quale Byron riabilitava la figura del doge era stata all'origine del dipinto di Hayez – come, in precedenza, lo era stato per l'analoga tela di Delacroix Fig. 25.109. Questo, però, non evitava l'evidente rinvio al fallimento dei moti carbonari di Napoli del 1820-1821, ai quali lo stesso Byron, carbonaro dal 1820, alludeva nel suo poema *Marin Faliero*, istituendo una relazione ideale fra la congiura di Faliero e quella dei cospiratori napoletani che si erano immolati per l'indipendenza e l'unità d'Italia.

A tale rinvio al sentimento unitario si legava, però, anche il ricordo del celebre giudizio che Petrarca, amico di Marin Faliero, aveva dato dell'accaduto pochi giorni dopo l'esecuzione, in una lettera all'amico Settimo Guido, arcidiacono genovese.

Petrarca, infatti, ammoniva i successori dello sfortunato e colpevole amico: «Ai dogi che di volta in volta verranno dichiaro, e tengano ferma quest'immagine davanti agli occhi, di vedere se stessi come guide e non come padroni, anzi nemmeno guide ma servi onorati della Repubblica».

Hayez colloca l'episodio sulla Scala dei Giganti, lo scalone monumentale che dal cortiletto dei Senatori (all'interno del Palazzo Ducale) conduce al secondo ordine di logge, interpretando l'architettura quattrocentesca (opera di Antonio Rizzo che la realizzò dopo l'incendio del 1483) in base a quella trecentesca dei loggiati del palazzo.

La scenografica architettura satura lo spazio Fig. 25.108, a, anche se animata da varie figure b. In alto la giovane consorte del doge, vestita a lutto, si inginocchia dinanzi ai giudici del marito per invocarne la grazia.

Altri membri del Consiglio dei Dieci (in toga rossa e fascia nera) conducono Marin Faliero al ceppo dell'esecuzione e vi assistono, mentre dei valletti ripongono gli emblemi del potere dogale: il mantello di broccato d'oro e il corno.

All'estremità destra il boia è pronto con la scure, mentre il vecchio doge (le cui fattezze sono quelle dello stesso Francesco Hayez), dall'abito scuro, al centro di un insieme di personaggi, indica con la sinistra protesa il ceppo coperto di velluto nero.

Il punto di fuga è spostato sulla sinistra in basso Fig. 25.107 e l'orizzonte (a circa ¼ dell'altezza) lambisce il margine superiore del velluto sommandosi al gesto del condannato nel sottolinearne il prossimo supplizio.

I profughi di Parga Un avvenimento assolutamente contemporaneo anima, invece, la grande tela con *I profughi di Parga* Fig. 25.110.

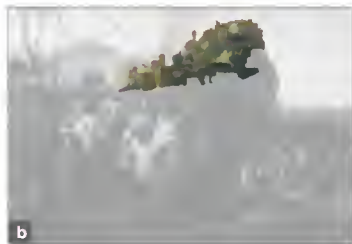
Il dipinto, eseguito nel 1831, l'anno successivo alla conferenza di Londra durante la quale era stata riconosciuta la piena indipendenza della Grecia, ha come soggetto i cittadini greci di Parga (locali-

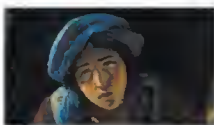
25.109 ↑ Eugène Delacroix, *L'esecuzione del doge Marin Faliero*, 1825-1826. Olio su tela, 145,6×113,8 cm. Londra, Wallace Collection.

■ **Scala dei Giganti** È detta così per le statue gigantesche di Marte e di Nettuno realizzate da Jacopo Sansovino nel 1554.

tà portuale dell'Epiro meridionale, nella Grecia di Nord-Ovest) che, dopo la vendita nel 1818 del loro paese al pascià di Giànnina da parte degli Inglesi – che l'avevano occupato nel 1814-1815, all'indomani del Congresso di Vienna –, avevano preferito abbandonare il luogo natio pur di non vivere soggetti ai Turchi. La cittadina, arroccata su uno sperone di roccia proteso verso il mare e difesa dalle fortificazioni veneziane (fino al 1797, infatti, aveva fatto parte della Repubblica di Venezia), fa da sfondo all'evento tragico, mesto, ma al tempo stesso solenne.

In alto a sinistra i Turchi stanno entrando a Parga, mentre la spiaggia è gremita di uomini, donne e bambini che, prima di imbarcarsi per Corfù, dove avrebbero trovato rifugio, volgono per l'ultima volta lo sguardo carico di rimpianto al luogo natio.

In primo piano, fortemente illuminato dai raggi del sole, in un patetico gruppo di persone sono riassunti i sentimenti e i concetti di amore filiale, di famiglia, di solidarietà, di unità nella stessa fede. Il blocco compatto fa da contrappunto al paese abbandonato: in primo piano ci sono esseri umani con i loro sentimenti e i loro pensieri Fig. 25.111, a, dietro, invece, le case vuote che per quelle persone erano simbolo di identità sociale e culturale b.

25.110 ↑↓
Francesco Hayez, *I profughi di Parga*, 1831. Olio su tela, 201×290 cm. Brescia, Pinacoteca Civica. Intero e particolare.

25.111 ↑↗
Rapporto spaziale schematico tra il gruppo principale dei profughi **a** e il paese chiuso entro le mura **b** nei *Profughi di Parga*.

All'intimità della chiesa milanese di Santo Stefano in cui si svolge la *Congiura dei Lampugnani*, si sostituisce qui la terra amata, mentre il tema si fa corale. L'esilio è la dignitosa risposta all'alternativa di essere soggetti a un altro popolo; contemporaneamente gli esuli indifesi lanciano, dalla tela, un'accusa nei riguardi dell'ingiusta occupazione che eccede i limiti temporali della cronaca trasformandosi in muto grido valido in ogni tempo e a qualunque latitudine.

Il tema, molto sentito e che riaccendeva le mai sopite simpatie degli europei per la libertà della Grecia, in Italia assumeva un ulteriore significato politico – quello dell'oppressione austriaca sul Lombardo-Veneto – che, presto, sarebbe stato espresso anche da Giuseppe Verdi nel *Nabucco* (1842).

Malinconia È del 1840-1842 *Malinconia* Fig. 25.112, un dipinto che rappresenta una giovane donna in preda alla malinconia, uno stato d'animo a cui veniva dato ampio spazio anche nella poesia romantica contemporanea.

La dolcissima fanciulla dai grandi occhi scuri è in piedi contro uno sfondo costituito da una parete in pietra dai toni color miele da cui sporge una mensola conica. Il braccio destro appoggia su un risalto murario, mentre la mano sinistra si stringe attorno all'altra.

La giovane ha la testa appena inclinata a destra, mentre il busto è leggermente ruotato dalla parte opposta; i capelli sciolti le ricadono sulle spalle. Il petto candido è attraversato da un cordoncino a cui è appeso un crocifisso rimasto impigliato fra le pieghe del vestito. La stoffa, di lucente seta celeste – memore del manto della *Maddalena* di Gian Gerolamo Savoldo › vol. 3, Itin. p. 606 –, ricala scompostamente sul braccio sinistro portando con sé la camicia bianca sottostante e scoprendo, così, la spalla. La seta dai riflessi d'argento si compone in mille pieghe che sottolineano le braccia della fanciulla e, scurendosi via via verso il basso, conferisce alla figura quella solidità che contrasta con l'espressione mesta e malinconica. La pacata tristezza è accentuata dagli occhi che fissano il vuoto, dal naso

25.112 ↑
Francesco Hayez, *Malinconia*, 1840-1842. Olio su tela, 135×98 cm. Milano, Pinacoteca di Brera.

25.113 ↗
Francesco Hayez, *Un vaso di fiori sulla finestra di un harem*, 1881. Olio su tela, 125×94,5 cm. Milano, Pinacoteca di Brera.

25.114 →↓
Francesco Hayez, *Pensiero malinconico*, 1842. Olio su tela, 138,6×104 cm. Milano, Collezione privata. Intero e particolare.

25.115 ←
Francesco Hayez, *Il bacio*, 1859. Olio su tela, 110×88 cm. Milano, Pinacoteca di Brera.

affilato e dalla bocca piccola con le labbra serrate.

L'aspetto trasandato e quasi discinto sta a sottolineare la caduta dell'equilibrio emotivo, spostatosi verso la tristezza sognante e la depressione. Un vaso di fiori in parte appassiti, sulla sinistra, è metafora dello stato d'afflizione della giovane donna (proprio un vaso di fiori, del resto, sarebbe diventato quarant'anni dopo il protagonista assoluto di un dipinto di soggetto esotico **Fig. 25.113**). Dei petali e una foglia caduti suggeriscono infine, con la loro definitiva separazione dalla vita, la scomparsa della serenità e della gioia.

Il tema della fanciulla malinconica tra i fiori un po' appassiti venne replicato dall'artista anche in una seconda tela **Fig. 25.114**, a dimostrazione di come il gusto romantico fosse incline a questo tipo di rappresentazioni.

25.116 ↓
Schema prospettico del *Bacio*.

25.117 ↗
Francesco Hayez, *Il bacio*, 1861. Olio su tela, 127×95 cm. Collezione privata.

25.118 ↑
Francesco Hayez, *Il bacio*, 1867. Olio su tela, 116,8×80 cm. Milano, Collezione privata.

Il bacio Mentre nel 1859 la Seconda guerra d'indipendenza, con le vittorie di Magenta, Solferino e San Martino, apriva le porte all'Unità d'Italia, Hayez dipingeva *Il bacio* **Figg. 25.115 e 25.116**.

Senza dubbio l'opera più famosa dell'artista, il dipinto godette di un'ampia e meritata popolarità, tanto che venne replicato – pur se con minime, ma significative varianti – nel 1861 **Fig. 25.117** e nel 1867 **Fig. 25.118**. Il bacio dolce e furtivo che si stanno scambiando i due giovani in abiti medievali venne immediatamente interpretato come l'addio del cospiratore, o del volontario, all'amata.

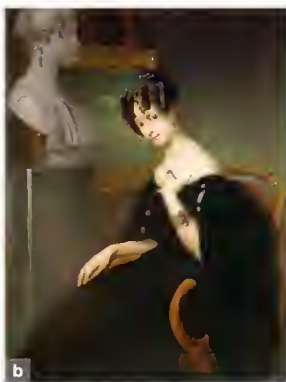
Tale interpretazione era favorita dal volto coperto del giovane **Fig. 25.119, a**, dal suo piede sinistro poggiante su uno scalino, come di chi ha una gran fretta di fuggire via, dal pugnale, la cui impugnatura preme contro un fianco della fanciulla, infine dalle spalle di una fantesca che scende le scale, all'estremità sinistra **b**, e che dà l'impressione di un'ombra furtiva o di qualcuno che, nel vano buio, precede facendo strada.

Le figure dei due giovani si stagliano nitide contro una parete di pietre squadrate. La superficie uniforme dello sfondo è interrotta dal varco introdotto da una sottile colonnina, a sinistra, e dall'accenno a una bifora in alto a destra, tagliata dal margine superiore della tela. La fanciulla è completamente abbandonata nell'abbraccio, mentre tiene la sinistra su una spalla del giovane, cingendolo in vita con il braccio destro. La sua flessuosa figura, come ritagliata fra il rosso delle calze e il bruno del mantello (dall'interno verde) dell'amato, è impreziosita dai riflessi cangianti e lucenti della veste di seta **c, d**, aderente al busto e gonfia di pieghe al di sotto dei fianchi **e**, che sembra aggiungere ulteriore luce a quella naturale che illumina la scena da sinistra. Il giovane tiene tra le mani la nuca e una guancia dell'amata, sostenendole la testa, rovesciata indietro **f**, con tenerezza e passione mentre avvicina la bocca a quella della fanciulla.

I contemporanei interpretarono *Il bacio* in chiave politica. Infatti, nell'esemplare del 1859 (anno corrispondente alla conclusione della Seconda guerra d'Indipendenza – come già ricordato – che aveva visto il Regno di Sardegna aiutato dalla Francia e Vittorio Emanuele II entrare vittorioso in Milano l'8 giugno in compagnia di Napoleone III), l'azzurro della veste di seta con gli sbuffi bianchi, il rosso delle calze e il verde dell'interno del mantello suggerivano i colori intrecciati della bandiera italiana e di quella francese e l'abbraccio, dunque, avrebbe rinviato all'alleanza tra i due Stati. Nel dipinto del 1861 il verde brillante e la sostituzione della veste bianca a quella azzurra confermava l'interpretazione politica, con i tre colori del vessillo nazionale a simboleggiare un'Italia ormai unita in un solo abbraccio. La variante del 1867 – mandata a Parigi per l'Esposizione Universale in quello stesso anno – riprendeva, invece, i colori originari, rendendoli più smaglianti e aggiungendo un drappo bianco sulle scale, così da rendere ancor più esplicito il riferimento ai rapporti tra Italia e Francia.

Il tema del bacio era già stato trattato in precedenza da Hayez nell'*Ultimo addio di Romeo e Giulietta*, una tela di grandi dimensioni del 1823 **Fig. 25.120**. Il dipinto ritrae Romeo che, con il piede destro già appoggiato allo scalino sotto la finestra e la mano aggrappata alla colonnina di una bifora, ruota la testa e il busto verso Giulietta, che lo bacia dolcemente, abbracciandolo. La romantica scena prelude al dramma che di lì a poco avrebbe travolto l'infelice coppia di amanti shakespeariani.

25.119 ↖↑
Il bacio. Particolari.

25.120 ↗
Francesco Hayez, *L'ultimo addio di Romeo e Giulietta*, 1823. Olio su tela, 291×202 cm. Tremezzo (Como), Villa Carlotta.

25.121 ←↙
Francesco Hayez, *Ritratti*.

a. *Sarah Louise Strachan Ruffo di Motta e Bagnara principessa di Sant'Antimo*, 1840-1844. Olio su tela, 116×93 cm. Napoli, Museo Nazionale di San Martino.
b. *Principessa Cristina Barbiano di Belgioioso Trivulzio*, 1830-1831. Olio su tavola, 13×101 cm. Collezione privata.
c. *Matilde Juva Branca*, 1851. Olio su tela, 120×94,5 cm. Milano, Galleria d'Arte Moderna.
d. *Camillo Benso conte di Cavour*. Olio su tela, 79×65 cm, Milano, Pinacoteca di Brera.
e. *Principe Emilio Barbiano di Belgiojoso d'Este*, 1846. Olio su tela, 200×142, Milano, Collezione privata.
f. *Gioachino Rossini*, 1870. Olio su tela, 109×87. Milano, Pinacoteca di Brera.

Ritratto di Alessandro Manzoni È nei ritratti che Francesco Hayez riesce a mostrare tutte le sue qualità di sottile interprete della personalità del proprio soggetto **Fig. 25.121**, fosse esso una nobildonna vestita di sete e velluti e avvolta da pizzi e veli, o un nobiluomo o un celebre letterato, uomo politico o musicista.

Al 1841 risale il *Ritratto di Alessandro Manzoni* **Fig. 25.122**, uno dei maggiori letterati italiani dell'Ottocento (1785-1873). Il dipinto venne realizzato con numerose sedute di posa.

Contrariamente a quanto aveva fatto nel 1831 *Giuseppe Molteni* › Itin. p. 541, con la collaborazione di *Massimo d'Azeglio* (1798-1866), presentando

25.122 ↑←↓
Francesco Hayez, *Ritratto di Alessandro Manzoni*, 1841. Olio su tela, 120×92,5 cm. Milano, Pinacoteca di Brera. Intero e particolari.

25.123 ↓
Schema dei movimenti e delle posture del *Ritratto di Alessandro Manzoni*.

il grande scrittore con espressione ispirata e con un esemplare dei *Promessi sposi* tenuto con la mano destra, Hayez ritrae Alessandro Manzoni in un atteggiamento estremamente familiare. Infatti, la contessa Teresa Borri Stampa, seconda moglie di Manzoni, desiderava che del marito si tramandasse l'aspetto quotidiano e non quello del letterato, per quanto il ritratto si collocasse proprio negli anni della pubblicazione della nuova edizione rivista dei *Promessi sposi* (1840-1841). Questa è la ragione per cui, invece di un suo libro, il poeta e romanziere tiene nella mano sinistra una tabacchiera.

Manzoni siede rivolto verso sinistra, con le gambe accavallate e con fare pensoso e quasi assente **Fig. 25.123**.

La testa leggermente reclinata in avanti e piegata sul fianco destro, le labbra sottili e chiuse, il naso lungo e regolare, gli occhi chiari sottolineati da orbite incavate conferiscono all'effigiato l'aspetto di un uomo che insegue i propri pensieri, ma fondamentalmente sereno.

Il fondo monocromo che dalla periferia del dipinto passa gradualmente a toni più chiari circonda con una sorta di àura il personaggio, collocandolo quasi in una dimensione senza tempo.

25.124 ↑↓
Tommaso Minardi, *Autoritratto nella soffitta*, 1813. Olio su tela, 37×33 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi. Intero e particolari.

25.1.11

I Puristi

Ispirarsi da Cimabue a Raffaello

L'eredità lasciata dai Nazareni in Italia viene raccolta da un gruppo di artisti che si raduna nel corso degli anni Trenta dell'Ottocento, rendendo pubbliche le proprie idee nel manifesto *Del purismo nelle arti* (1843). Ne è autore il pittore e letterato *Antonio Bianchini* (Roma, 1803-1884) che, rifacendosi al coevo movimento letterario con lo stesso nome, delinea un'arte religiosa ispirata ai modelli tre-quattrocenteschi (Cimabue, Beato Angelico, Perugino, Raffaello). In questi esempi del passato, scrive Bianchini, va ricercata «la severa, semplice, evidente dimostrazione delle cose rappresentate, cioè del subbietto [soggetto] della pittura».

Tommaso Minardi (1787-1871)

Nel gruppo dei Puristi spicca la personalità di *Tommaso Minardi* (Faenza, 1787-Roma, 1871). Formatosi all'Accademia di San Luca a Roma, dopo gli esordi neoclassici si avvicina alle idee puriste, sottoscrivendone il manifesto. Gran parte della sua produzione pittorica è dedicata a soggetti sacri.

Autoritratto nella soffitta Prima di avvicinarsi al Purismo, Minardi lascia una delle sue prove più convincenti con un piccolo autoritratto giovanile risalente al 1813 **Fig. 25.124**.

L'artista si raffigura nella soffitta che gli fa da abitazione e studio. È seduto su un materasso poggiato a terra a mo' di divano, con indosso un abito grigio coperto da un mantello scuro. L'ambiente angusto è pieno di oggetti: strumenti di lavoro (il compasso sul materasso, la tavolozza sul ripiano a sinistra); un teschio umano e uno animale, simboli di meditazione sulla morte; una sedia, un catino; dei fogli da disegno arrotolati; libri accatastati sulla scrivania e raccolti in uno scaffale sul fondo; un letto scomposto, tra lo scaffale e il muro di sinistra; alle pareti un crocifisso e due quadri (un terzo è appoggiato a terra, inclinato, tra il materasso e una piccola cassa, in modo da creare, assieme ad altri oggetti e poveri arredi, una sorta di divisorio tra spazio di lavoro – in primo piano – e luogo del riposo – in un piano arretrato). Tutto comunica l'impressione di una vita trascorsa nella solitudine dello studio, lontano dagli agi della ricchezza. Contribuisce a determinare l'atmosfera la luce, che filtra dalla finestra in primo piano sulla sinistra – illuminando il protagonista – e da quella in secondo piano sulla destra.

La descrizione dell'interno è condotta con un'attenzione al particolare veristico che riporta alla

memoria la pittura fiamminga. Autoritraendosi nel proprio studio in atteggiamento informale, quasi ostentando le ristrettezze della propria condizione, Minardi anticipa una rappresentazione dell'artista che sarà tipica del Romanticismo: il mito del bohémien, l'irregolare che vive con pochi mezzi la propria vocazione artistica.

Madonna del rosario Rappresenta invece pienamente l'ideale purista la tela con la *Madonna del rosario*, che Minardi termina nel 1840 **Fig. 25.125**.

Maria, che indossa il tradizionale abito rosso e blu, è raffigurata seduta, mentre stringe nella mano destra un libricino di preghiere. Gli occhi semichiusi sono rivolti in basso verso il figlio che si alza, ancora incerto, fra le sue gambe. Stretto a sé dalla madre con il braccio sinistro, il piccolo Gesù tiene tra le mani un rosario che sta infilando al collo di un candido agnellino, simbolo dello stesso Cristo (detto l'Agnello di Dio con riferimento al suo sacrificio). Alla purezza della Vergine alludono invece i gigli contenuti nel vaso in secondo piano a destra. Il tenero quadro familiare si staglia contro un terso cielo azzurro, sullo sfondo di un paesaggio lacustre che digrada in lontananza.

Il soggetto devozionale, la composizione piramidale, il disegno definito, il colore vivido e smaltato sono tutti elementi che rimandano all'epoca eletta dai Puristi a modello artistico: il dipinto cita in modo esplicito gli esempi rinascimentali di Perugino e del primo Raffaello **Figg. 25.126** e **25.127**, che Minardi aveva conosciuto in modo approfondito nel corso di numerosi viaggi nell'Italia centrale.

25.125 ↖
Tommaso Minardi, *Madonna del rosario*, 1840. Olio su tela, 108×82 cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

25.126 ↑
Pietro Perugino, *Madonna col Bambino*, ca 1497. Olio su tavola, 44×34 cm. Roma, Galleria Borghese.

25.127 ↑
Raffaello, *Madonna col Bambino (Madonna Colonna)*, ca 1508. Olio su tavola trasportata su tela, 77,5×56,5 cm. Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

25.128 ↗
Pietro Tenerani, *Psiche abbandonata*, 1819. Marmo, 120×48×63 cm. Londra, Collezione privata.

■ ***Bohémien*** Da *Bohème*, voce francese per Boemia, regione attraverso la quale provenivano le popolazioni gitane nomadi. Il termine identifica il particolare stile di vita libero e anticonformista di molti artisti e letterati della seconda metà dell'Ottocento.

Pietro Tenerani (1789-1869)

Tra i firmatari del manifesto del Purismo si conta anche lo scultore *Pietro Tenerani* (Torano, Carrara, 1789-Roma, 1869). Formatosi fra Carrara e Roma, dov'è allievo e collaboratore del neoclassico Thorvaldsen, Tenerani affronta nella sua opera temi mitologici e sacri, dedicando parte consistente del proprio impegno alla tipologia del monumento funebre.

Psiche abbandonata L'opera che fa conoscere Tenerani è la *Psiche abbandonata* **Fig. 25.128**, che per il suo successo l'artista replica in numerose copie e varianti. La statua rappresenta uno dei momenti più drammatici della vicenda mitologica, quando Psiche – per aver guardato il volto dell'amante, contravvenendo agli ordini ricevuti – è abbandonata dal suo amato Eros.

Seduta su una roccia, la fanciulla rivela nella nudità la sua straordinaria bellezza. A coprirla è solo un drappo che scende sulle gambe, appena trattenuto dalle braccia unite nel grembo. Anche le gambe sono incrociate, con quella sinistra avanzata, l'altra piegata all'indietro. Il volto malinconico, incorniciato da una capigliatura raccolta in una crocchia, è chinato verso il basso. La doppia coppia di ali che spunta dietro la schiena trasferisce questo delicato ritratto femminile nella dimensione del mito.

Ancora legato al linguaggio neoclassico su cui si è formato, Tenerani cerca qui di superarne la freddezza per investire la figura di una caratterizzazione psicologica.

25.1.12

La scultura romantica

Celebrazione e sentimento

Sul piano della scultura, la «nobile semplicità» e la «quieta grandezza» delle opere di Canova e Thorvaldsen cedono progressivamente il passo a sentimenti espressi in modo più convulso e passionale, tanto che, pur acquistando talvolta in realismo, perderanno comunque in armonia ed equilibrio.

La passione e il turbamento, che i Neoclassici tendevano a non esprimere mai, preferendo a essi la pacata consapevolezza dell'attimo che precede l'azione o la serena distensione del momento che la segue, diventano per i Romantici due delle principali motivazioni artistiche.

François Rude (1784-1855)

Nato a Digione il 4 gennaio 1784 e morto a Parigi il 3 novembre 1855, *François Rude* è uno scultore di solida formazione neoclassica. Nel 1812 ottiene l'ambitissimo *Prix de Rome* e solo verso la fine del primo ventennio del secolo inizia a maturare una convinta ispirazione romantica, perseguendo spesso esiti artistici di grande intensità espressiva e di forte spettacolarità.

La Marsigliese Per comprendere al meglio lo spirito della scultura romantica, è utile prendere in esame un'opera significativa come *La Marsigliese* Fig. 25.129, il grandioso rilievo che Rude realizza tra il 1833 e il 1836 per decorare il basamento orientale di destra dell'Arco di Trionfo di Parigi (1806-1836) voluto da Napoleone per onorare le proprie armate imperiali.

La scena, che illustra enfaticamente *La partenza dei volontari del 1792*, rappresenta un'enorme Vittoria alata, simbolo della Francia rivoluzionaria (come si deduce dal berretto frigio che indossa, e dal gallo in cima al labaro di sinistra), mentre guida e incita i volontari francesi che, prese le armi, corrono ad arruolarsi per combattere contro la Prima coalizione austro-prussiana. La grandiosa composizione si articola intorno a due direttrici: una verticale Fig. 25.130, corrispondente alla Vittoria, che prosegue in basso unendo idealmente anche i due forti combattenti in primo piano – un giovane e un anziano abbracciati, quasi citazione di un episodio di *Leonida alle Termopili* di David –, e una orizzontale, che richiama lo sviluppo di un fregio classico.

■ **Arco di Trionfo** Collocato al centro della Place de l'Étoile, oggi intitolata all'ex presidente francese e generale Charles de Gaulle (1890-1970), fu voluto da Napoleone per onorare le proprie armate imperiali. La monumentale costruzione, iniziata nel 1806 su progetto dell'architetto neoclassico *Jean-François Chalgrin* (1739-1811), fu portata definitivamente a termine nel 1836. Di dimensioni colossali (50 metri di altezza e circa 45 di larghezza), ripropone il modello classico dell'arco di trionfo anche se a scala più che doppia rispetto agli originali romani.

25.129 ↑ François Rude, *La Marsigliese* (*La partenza dei volontari del 1792*), 1833-1836. Pietra calcarea, altezza 12,80 m. Parigi, Arco di Trionfo, piedistallo orientale destro.

25.130 ↓ Schema grafico delle direttrici nella *Marsigliese*.

La monumentale figura femminile, alta circa cinque metri e realizzata dopo molti studi in gesso Fig. 25.131 e vari disegni preparatori, è colta nel momento in cui, con il braccio destro teso in avanti a impugnare la spada e il sinistro levato in alto, quasi ad angolo retto, volge la testa di tre quarti esortando a gran voce a seguirla. La gamba destra flessa e la sinistra slanciata all'indietro, inoltre, danno al personaggio un forte senso di dinamicità, sbilanciando la composizione verso sinistra per enfatizzarne l'impeto.

L'artista, del resto, pur utilizzando una tecnica scultorea ancora sostanzialmente neoclassica, compone le varie figure del gruppo in modo energico e convulso, al fine di esprimere con forza i sentimenti dell'amor di patria e dell'eroismo

guerresco. Questo è particolarmente evidente nel modo in cui sono stati scolpiti i soldati del registro inferiore, che procedendo da destra verso sinistra si protendono all'esterno del rilievo delineando un ardito semicerchio intorno all'asse verticale. Tale artificio conferisce all'insieme dei personaggi un accentuato senso del movimento (come accade nei rilievi all'interno del fornice del romano Arco di Tito), ulteriormente enfatizzato dai gesti ampi e teatrali, che ricordano più la scultura ellenistica dell'Altare di Pergamo che non quella classica del *Doriforo*. Il risultato che ne consegue, venuta meno la misura dell'armonia classica, è quello di una passione ardente e gridata, la cui finalità romantica è appunto quella di scuotere gli animi degli spettatori, incitandoli alla gloria e alla virtù.

Lorenzo Bartolini (1777-1850)

Nato da una famiglia di modestissime origini a Savignano, presso Prato, il 7 gennaio 1777, *Lorenzo Bartolini* inizia la propria formazione all'Accademia di Belle Arti di Firenze, ma nel 1799, appena ventiduenne, è già a Parigi, dove frequenta insieme all'amico Ingres il prestigioso atelier di David. Al rientro in Italia, però, l'ambiente accademico gli si dimostra ostile a causa degli stretti rapporti intrattenuti con i circoli artistici e culturali vicini a Napoleone e alla sua corte. Nonostante questo riesce progressivamente a conquistarsi una posizione di assoluto prestigio nel panorama europeo e a imporre il suo «bello naturale», tanto da essere reputato il miglior scultore di tutto l'Ottocento. Muore a Firenze, nel proprio studio, il 20 gennaio 1850.

Napoleone Imperatore Il colossale busto bronzeo di *Napoleone Imperatore* Fig. 25.132, il più grande fra quelli realizzati in suo onore, è stato pensato originariamente per essere posto sul portale d'ingresso del Louvre. Bartolini, viene prescelto per le garanzie di monumentalità e di adesione ai modelli della ritrattistica celebrativa classica che, nonostante la giovane età, aveva già dimostrato di poter fornire.

Il busto, sul cui basamento campeggia a caratteri cubitali la scritta dedicatoria «NAPOLÉON. EMPEREUR», si presenta in effetti come un'antica erma. La forte stilizzazione del volto, con le orbite degli occhi vuote e i lineamenti perfettamente simmetrici, richiama la tradizione romana dei ritratti di Augusto, anche se la ciocca di capelli che scende sulla fronte è comunque indizio di una ricerca di personalizzazione, notoriamente assai gradita a Napoleone. La corona di alloro con i nastri che scendono simmetricamente sulle spalle nude e il collo possente, infine, conferiscono al volto quella maestà severa e monumentale che l'ufficialità del ritratto e la straordinarietà della

25.131 ↑
François Rude, *Bozzetto di studio per la Marsigliese*, ca 1833/1836. Gesso patinato, altezza 41 cm. Parigi, Museo del Louvre.

25.132 →
Lorenzo Bartolini, *Napoleone Imperatore*, 1805. Bronzo, altezza 155 cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Sculptures.

25.133 ↓
Lorenzo Bartolini, *Busti*.

- **a.** *Napoleone I Bonaparte*, ca 1805/1806. Marmo, altezza 74 cm. Versailles, Reggia.
- **b.** *Elisa Bonaparte Baciocchi*, ca 1809/1810. Marmo, altezza 68 cm. Ajaccio, Palais Fesch, Musée des Beaux-Arts.

collocazione necessariamente richiedevano.

Il successo dell'opera fu tale da rendere Bartolini uno dei ritrattisti ufficiali della famiglia Bonaparte, con la realizzazione di numerosi busti marmorei di dimensione reale, con attributi di monumentalità classicheggiante, sia per lo stesso Napoleone Fig. 25.133, a, sia per i suoi parenti più prossimi b.

Baccante a riposo Nella *Baccante a riposo*, altrimenti nota come *Dirce* Fig. 25.134, una fra le opere più celebri della produzione matura di Bartolini, l'artista esprime al meglio il proprio ideale di bellezza, mediante quella che egli stesso definiva «la semplice imitazione del vero».

La statua, di dimensioni pari a circa tre quarti di quelle reali, rappresenta una giovane figura femminile nuda, parzialmente distesa su un supporto rialzato che suggerisce un antico triclinio, al quale il personaggio si appoggia con l'avambraccio destro. L'identificazione con una baccante è confermata attraverso numerosi attributi: i tralci di vite fra i capelli, il serpente con la coda avvoltolata a un avambraccio, il timpano circolare (*cèmbalo*) tenuto con grazia fra le dita della mano destra, a simboli-

co ricordo dei trascorsi furori orgiastici. La postura rilassata si articola con andamento arcuato e con una contemporanea torsione del busto e dei fianchi, mentre la testa è anche leggermente ruotata lateralmente e verso l'alto Fig. 25.135.

Se il grado di finitezza del marmo è sicuramente pari a quello di Canova, del quale Bartolini conosceva alcuni modelli analoghi – primo fra tutti *Paolina Borghese come Venere vincitrice* –, l'ispirazione è sicuramente diversa e ormai lontana dai dettami del Neoclassicismo. Il personaggio raffigurato, infatti, è una fanciulla dai lineamenti dolcissimi, in una postura discussa molto probabilmente con l'amico Ingres, di cui aveva ammirato *La grande odalisca*, e comunque studiata dal vero. La ricerca esasperata di naturalismo, infatti, si manifesta con grande risalto soprattutto nella piega del ventre, appena prominente, e, all'opposto, nella modellazione della schiena, sinuosa come un'onda, con l'evidenziazione anatomica delle fossette nella zona lombare. La nudità, del resto, è per Bartolini un puro strumento di indagine del vero, alla continua scoperta di quella che lui stesso definiva «l'inimitabile natura», superando ogni tentativo di idealizzazione neoclassica.

25.134 ↑↓
Lorenzo Bartolini, *Baccante a riposo* (*Dirce*), ca 1834. Marmo di Carrara, altezza 59 cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des Sculptures. Vedute frontale e tergale e particolare del cembalo.

25.135 ↓
Schema grafico dei movimenti e delle posture della *Baccante a riposo*.

25.2 Camille Corot (1796-1875) e la Scuola di Barbizon

Un paesaggio che innamora

Camille Corot (1796-1875)

Jean-Baptiste-Camille Corot è il primo grande paesaggista francese del XIX secolo. Già profondamente impressionato dalla libertà di ispirazione e dalla freschezza dei colori di John Constable, che ebbe modo di ammirare al *Salon* parigino del 1824, egli si riallaccia alla grande tradizione del vedutismo veneto del Settecento, attingendo al tempo stesso anche al rasserenante classicismo di Poussin e al pacato realismo di Chardin. Il suo nome si lega indissolubilmente a quello della cosiddetta *Scuola di Barbizon* › oltre, un'esperienza centrale nello sviluppo della pittura di paesaggio preimpressionista. Essa, infatti, in contrapposizione alla pittura di solo atelier, predilige i semplici temi quotidiani del paesaggio e della natura, studiati preferibilmente dal vero, ricercando effetti di luce e contrapposizioni di colori di grande suggestione visiva.

Corot nasce a Parigi il 26 luglio 1796 da un'agiata famiglia di commercianti. La sua formazione artistica inizia relativamente tardi, in quanto solo all'età di ventisei anni il padre lo affranca dal negozio e gli destina una piccola rendita, grazie alla quale può permettersi di dedicarsi totalmente alla pittura. È comunque nel primo viaggio in Italia (1825-1828) – al quale ne seguiranno altri due, importantissimi per la sua formazione artistica, rispettivamente nel 1834 e nel 1843 – che l'artista matura e mette a punto le sue straordinarie doti di disegnatore e paesaggista.

Non è un caso, pertanto, che proprio nel corso del suo primo *Grand Tour* italiano Corot abbia scritto a un amico: «Ho un solo scopo nella vita che voglio perseguire con costanza: fare paesaggi». Attività per la quale il poeta Charles Baudelaire (1821-1867) lo definisce addirittura il caposcuola del periodo.

Rientrato a Parigi, dalla metà degli anni Trenta entra anche in contatto con le esperienze di pittura dal vero della Scuola di Barbizon, influenzandone in parte gli sviluppi.

Anche quando, a partire dal 1855, la fama comincia ad arridergli, non abbandona mai il gusto per il girovagare fra le campagne, applicandosi sempre allo studio dal vero e aprendo la strada a quelle che, di lì a poco, sarebbero state le nuove tendenze della pittura impressionista *en plein air* › par. 26.1. Muore nella capitale francese il 22 febbraio 1875.

La città di Volterra Nella luminosa *Città di Volterra*, oggi al Louvre **Fig. 25.136**, un dipinto realizzato in occasione del secondo soggiorno italiano, quando visitò anche Venezia e Firenze, Corot delinea già con estrema nettezza le novità della sua pittura, sempre impostata dal vero e basata su campiture larghe e veloci, con maggior attenzione all'effetto d'insieme, piuttosto che all'insistenza sui singoli dettagli. La veduta, ripresa dalle ultime alture boscose della Val d'Era, rappresenta la città vista da Nord, con le torri medievali e i campanili che si stagliano contro un delicatissimo cielo azzurro.

25.136 ↑
Camille Corot, *La città di Volterra*, 1834. Olio su tela, 70×94 cm. Parigi, Museo del Louvre. Intero e particolare.

25.137 ↖
Schema compositivo della *Città di Volterra*.

25.138 ↗
Camille Corot, *La città di Volterra*, 1834. Olio su tela, 47×82 cm. Parigi, Museo del Louvre.

La scena, immersa nella morbida luce del pomeriggio toscano, appare composta in modo rigoroso, con il cielo che occupa il terzo superiore del dipinto **Fig. 25.137**, mentre le mura e i viottoli campestri che si inerpicano diagonalmente sulla collina inducono lo sguardo a percorrerne il tracciato, ricavandone un effetto di suggestivo sfondamento prospettico. L'uso di una tavolozza semplice, con i soli ocra delle crete, i verdi intensi della vegetazione e gli azzurri del cielo, appena rosaceo all'oriz-

zonte, restituisce una visione luminosa e profonda, costruita per masse di colore compatte e armoniose. Le stesse qualità pittoriche si ritrovano anche in una seconda, più piccola veduta di Volterra, questa volta ripresa dalla parte del massiccio màstio quattrocentesco della Rocca Nuova Fig. 25.138. In essa le verdi masse boscose sulla destra si stagliano contro un fresco cielo mattutino, conferendo all'insieme un senso di limpida naturalezza.

I giardini di Villa d'Este a Tivoli Al periodo del terzo e ultimo viaggio in Italia appartiene invece *I giardini di Villa d'Este a Tivoli*, una piccola tela del 1843 nella quale Corot esprime la propria piena maturità tecnica e compositiva Fig. 25.139. La scena è definita anteriormente da un basso muretto orizzontale, sul quale siede, quasi in posa, un contadinello. La balaustra sulla destra, più arretrata, allude alla presenza di una scala discendente e spezza al tempo stesso la continuità del parapetto. Nei piani successivi si dispone la lussureggiante vegetazione del giardino della villa cinquecentesca, oltre la quale si intravedono le vecchie case della cittadina di Tivoli, addossate le une alle altre, con sullo sfondo le alture della profonda vallata retrostante.

25.139 ↑↓
Camille Corot, *I giardini di Villa d'Este* a *Tivoli*, 1843. Olio su tela, 43×60 cm. Parigi, Museo del Louvre. Intero e particolare.

Alla verticalità del compatto gruppo dei cipressi di sinistra, dolcemente flessi dal vento, si contrappongono l'unico cipresso di destra e la vaporosa massa orizzontale degli ulivi.

L'effetto della calda luce della campagna romana viene reso mediante tocchi di colore puro, come ben si può osservare sui panciuti balaustrini, fra le chiome argentate degli ulivi e lungo il contorno in controsole del contadinello. L'atmosfera che ne consegue è quella di una visione placida e rasserenante, nella quale il paesaggio non è più solo piacere per gli occhi, ma diventa anche conforto dello spirito.

La Scuola di Barbizon

Il rapporto tra luce e natura, lo studio dal vero e la predilezione per temi paesaggistici sono alla base delle esperienze che, a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento, maturano nell'ambito della *Scuola di Barbizon*. A dispetto del nome, comunque, in essa

non vi è nulla di scolastico o accademico, in quanto si tratta di un variegato gruppo di artisti (i cosiddetti *Barbizonniers*) che, legati fra loro da reciproci rapporti di amicizia, stima e affinità di ispirazione, si riuniscono nel villaggio di Barbizon, ai margini dell'ancora incontaminata foresta di Fontainebleau, una sessantina di kilometri a Sud di Parigi.

L'animatore del gruppo è soprattutto il paesaggista Pierre-Étienne-Théodore Rousseau › oltre, al quale si uniscono – a vario titolo e con diverse sensibilità – anche altri artisti francesi quali *Alexandre-Gabriel Decamps* (1803-1860), *Constant Troyon* (1810-1865), *Jules Dupré* (1811-1889). Altri ancora si avvicineranno al movimento condividendone a fondo le tematiche ma tenendosene comunque al di fuori, come lo stesso Corot, che ne rimane comunque uno dei massimi ispiratori, Charles-François Daubigny › oltre e Jean-François Millet › par. 25.3.1, già convintamente avviato verso le nuove esperienze del Realismo.

25.140 ↑
Théodore Rousseau, *Sentiero fra le rocce*, ca 1861. Olio su tavola, 38,1×60 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

25.141 ↑↓
Charles-François Daubigny, *Mietitura*, 1851. Olio su tela, 139×196 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Intero e particolare.

Théodore Rousseau *Pierre-Étienne-Théodore Rousseau* (Parigi, 1812-Barbizon, 1867) parte – come Corot – dall'ammirazione per Constable, dal quale apprende l'uso di una pennellata libera e morbida, rifiutando il chiaroscuro di tradizione accademica. Uomo inquieto e travagliato, deluso dagli esiti dei moti insurrezionali del 1830, si rifugia nella visione di una natura trepidante e nostalgica, della quale sceglie soprattutto di approfondire la resa dei fenomeni atmosferici.

Sentiero fra le rocce Il *Sentiero fra le rocce*, oggi conservato al Metropolitan Museum di New York **Fig. 25.140**, rappresenta uno degli esempi più maturi di questa ricerca, i cui esiti influenzeranno a fondo anche le successive esperienze impressioniste.

La scena, come suggerisce il titolo stesso, rappresenta un sentiero che si snoda attraverso il terreno roccioso all'ingresso di una boscaglia, nella zona di Fontainebleau. Il cielo, solcato da rade nuvolette, allude a una chiara mattina d'estate e fra la rigogliosa vegetazione appena si individua – pressoché al centro della composizione – la figuretta di un uomo che conduce al pascolo una mucca. L'effetto del forte contrasto tra la vegetazione del sottobosco in primo piano, più in ombra, e la squillante luminosità delle fronde degli alberi all'orizzonte è reso pittoricamente mediante l'uso di pennellate rapide e quasi puntiformi, ravvivate dall'uso del giallo e del bianco puri, che accendono i tronchi e le fronde in lontananza di bagliori improvvisi e fortemente suggestivi.

Charles-François Daubigny *Charles-François Daubigny* (Parigi, 1817-1878) è il più giovane tra i frequentatori di Barbizon, pur non avendone mai fatto parte direttamente, alla stregua del più anziano e già affermato Corot. Partendo da un'iniziale esperienza di restauratore al Louvre, grazie alla quale impara a padroneggiare la tecnica pittorica con grande virtuosismo, e dopo un soggiorno in Italia (1835), Daubigny si orienta verso ambientazioni limpide e luminose, con vasti e sereni orizzonti soprattutto lacustri e fluviali.

Mietitura *Mietitura*, dipinto nel 1851 e oggi conservato al Musée d'Orsay **Fig. 25.141**, sintetizza al meglio la sua particolare vocazione a ricreare atmosfere agresti e pastorali di calda e intensa luminosità.

La grande tela, esposta con il favore della critica già al *Salon* del 1852, rappresenta un'ariosa scena campestre con vari personaggi intenti alle diverse mansioni della mietitura. La contadina con il cappello rosso, di spalle al centro, si incammina per

uno stretto viottolo fra le bionde spighe ancora da mietere, recandone fra le braccia un fascio di appena falciate. Più all'orizzonte altri contadini, uomini e donne, appaiono variamente affaccendati, chi ad affastellare i covoni già mietuti, chi a caricarli su un carro, a sinistra, in lontananza, chi a condurre un altro carro stracarico, a destra, più prossimo all'osservatore, trainato da tre paia di robusti cavalli.

Il senso della prospettiva è restituito grazie all'armonioso succedersi dei vari piani del paesaggio, comunque unificati dal dorato succedersi delle messi, quelle ancora da mietere, più chiare, ricche di tocchi di giallo, e quelle già mietute, più scure, giocate sulle tonalità dei verdi e degli ocra. Il cielo pomeridiano, che occupa più della metà del dipinto, verosimilmente memore degli studi di Constable, è solcato da tenui cirri rosacei, il che accresce la percezione di freschezza atmosferica e di luminosità dell'insieme.

25.3 Gustave Courbet (1819-1877) e la rivoluzione del Realismo

La poetica del vero

Il 1848 rappresenta per tutta l'Europa l'anno delle grandi e sanguinose sommosse popolari. I moti antimonarchici di Parigi ne costituiscono uno degli esempi più drammatici e in questo contesto di forti tensioni anche l'arte attraversa una sorta di crisi di identità. Di fronte al sangue versato sulle barricate e alle misere condizioni di vita e di lavoro dei ceti popolari più bassi, infatti, l'artista non sembra potersi più nascondere fuggendo nel mondo incantato della mitologia o dello storicismo romantici.

I movimenti *realisti* nascono pertanto proprio per rispondere in modo artistico a questa prepotente richiesta di vero e di quotidiano. In pittura come in letteratura non si vuole più ingannare, proponendo soggetti falsi o inconsistenti, ma – al contrario – si cerca di documentare la realtà nel modo più distaccato possibile, quasi analitico, similmente a quanto, in campo filosofico, veniva allora teorizzato dai pensatori positivisti.

Il capostipite del Realismo pittorico francese è senza dubbio *Jean-Désiré-Gustave Courbet*, uomo di saldi principi morali e di grande spirito innovativo. Nato a Ornans il 10 giugno 1819 da una famiglia contadina benestante, conduce i primi studi presso

25.142 ↑↓
Gustave Courbet, *Autoritratto con cane nero*, 1842/1844. Olio su tela, 46,3×55,5 cm. Parigi, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts. Intero e particolare.

il piccolo seminario della cittadina natale. Formatosi quasi da autodidatta, inizia la propria attività nel solco della tradizione romantica, dedicandosi soprattutto alla copia dal vero di alcuni dipinti del Louvre. Ben presto, però, arriva a rifiutare radicalmente ogni tipo di influenza e di compromissione con tutte le forme d'arte ufficiali e proclama che «la pittura può consistere soltanto nella rappresentazione di oggetti visibili e tangibili» › Ant. 237.

Nel suo primo autoritratto **Fig. 25.142** si raffigura come un giovane viaggiatore di gentile aspetto, dall'aria un po' canzonatoria, che squadra l'osservatore dall'alto, seduto in controluce su un ciglio erboso, in compagnia del suo fedele spaniel nero, con il bastone da passeggio e il quaderno degli schizzi.

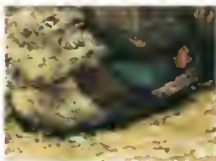
Nel 1861, nonostante sia sempre stato contrario all'insegnamento dell'arte, apre una propria, singolarissima scuola, nella quale insegna innanzitutto che «non ci possono essere scuole: ci sono soltanto pittori». Courbet è infatti del parere che l'arte non possa essere appresa meccanicamente, ma che, al contrario, essa «è tutta individuale e che, per ciascun artista, non è altro che il risultato della propria ispirazione e dei propri studi sulla tradizione», secondo il motto: «Fai quello che vedi, che senti, che vuoi».

Nel 1871 l'artista partecipa attivamente all'insurrezione della Comune di Parigi, ma in seguito alla feroce restaurazione viene ingiustamente condannato quale sovversivo. Costretto a vendere all'asta tutte le sue opere, muore in dignitosa solitudine, a La Tour-de-Peilz, presso Vevey, il paesino svizzero dove si era ritirato. Era la notte dell'ultimo dell'anno 1877.

Gli spaccapietre Ecco allora che anche nella scelta dei temi Courbet si concentra soprattutto sui piccoli fatti quotidiani, registrati con l'impersonale distacco di un osservatore attento e oggettivo e ribadendo che il proprio scopo è comunque solo quello di «fare dell'arte viva», esaltando in ogni modo l'«eroismo della realtà».

È il caso, ad esempio, degli *Spaccapietre* del 1849, due oli su tela di ispirazione pressoché identica Figg. 25.143 e 25.144, il più grande dei quali è andato purtroppo distrutto durante i bombardamenti alleati su Dresda, nel febbraio del 1945.

In entrambi i dipinti l'artista rappresenta un manovale intento a frantumare dei sassi per ricavarne ciottoli di pezzatura inferiore, mentre in quello perduto di Dresda appare anche un giovane garzone, sulla sinistra, in atto di trasportare una pesante cesta colma di pietre già lavorate.

Il soggetto è molto diverso da quelli usuali della pittura accademica del tempo, trattandosi – come scriveva lo stesso artista – di «pittura senza storia». Ma le diversità non sono solo formali. L'occhio indagatore di Courbet scava impietosamente nella realtà mettendone a nudo ogni risvolto. Ecco allora le toppe sulla camicia e sui calzoni del lavoratore in ginocchio, così come il panciotto strappato e i calzini bucati al tallone, mentre anche il garzone ha la camicia e i pantaloni strappati.

A destra, sotto un cespuglio, vi sono una pentola, un cucchiaio e mezzo filone di pane, accenno al povero pasto degli spaccapietre. Anche l'arida natura circostante, infine, è tratteggiata in modo assai scarno ed essenziale, con tonalità brunastre, come se riflettesse la stessa miseria dei lavoratori.

25.143 ←
Gustave Courbet,
Gli spaccapietre, 1849.
Olio su tela, 159×259 cm.
Dresda, antica
Gemäldegalerie (distrutto nel corso dei bombardamenti alleati del 1945).

25.144 ↙
Gustave Courbet,
Lo spaccapietre, 1849.
Olio su tela, 45×55 cm.
Svizzera, Collezione privata.
Intero e particolare.

25.145 ↑↓
Gustave Courbet,
Un funerale a Ornans,
1849-1850. Olio su tela,
315×668 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Intero e particolare.

25.146 ↗
Schema grafico-compositivo di *Un funerale a Ornans*.

■ **Necroforo** Dal greco *nekròs*, morto e *phèrein*, portare. Colui che trasporta i feretri dei defunti.

Un funerale a Ornans Courbet è un artista che non conosce le mezze misure. Anche se la sua sete di realismo ha radici culturali lontane (da Correggio a Caravaggio, da Tiziano a Rembrandt, fino a Géricault), la tecnica che adotta è straordinariamente innovativa e personale. «Bisogna incanaglire l'arte», scrive provocatoriamente al riguardo, «da troppo tempo i pittori miei contemporanei fanno dell'arte ideativa, riprodotta dalle stampe». Questo voluto "incanaglimento" appare in tutta evidenza in *Un funerale a Ornans* **Fig. 25.145**, dipinto fra il 1849 e il 1850 e presentato – con clamoroso scandalo – al *Salon* del 1850-1851. L'esatto titolo voluto dall'autore per la sua opera, una sorta di vera e propria enunciazione programmatica, apparve comunque solo alla prima mostra personale di Courbet tenutasi nel 1867: *Quadro con figure umane, cronistoria di una sepoltura a Ornans*.

La tela, di dimensioni provocatoriamente colossali (3,15×6,68 metri), del tipo di quelle riservate ai grandi dipinti accademici e soprattutto ai soggetti storici o eroici, rappresenta, invece, un semplice e umile funerale di campagna, nel semisconosciuto borgo natio di Ornans. La scala della rappresentazione e il tema trattato, dunque, sono in conflitto, al pari delle due parti che compongono l'esatto titolo dell'opera. Al centro del dipinto si apre la fossa, malamente scavata, con ai bordi un macabro teschio umano, simbolo della caducità delle cose terrene. Tutto intorno si raccoglie il mesto corteo dei dolenti, uomini e donne del paese – dal curato con i chierichetti ai rappresentanti del comune, ai quali l'artista ha dato le reali fattezze di molti suoi parenti e amici, fino al cane in primo piano – rappresentati ciascuno nei più ricorrenti atteggiamenti quotidiani.

I volti ordinari (che la critica del tempo non ha esitato a definire «rozzi» e «grotteschi»), così come l'assoluto anonimato del defunto, del quale appena si intravede la bara, sulla sinistra, coperta solo in parte da un drappo bianco e portata da quattro necrofori, rimandano a uno spaccato di semplice e ordinaria vita di provincia, abissalmente lontana dai clamori parigini e dai retorici soggetti sentimentali dei dipinti romantici ancora di attualità.

Il ritratto collettivo, in cui quasi tutti i personaggi vestono di un nero che li accomuna e li rende uguali, diventava dunque – e in piena consapevolezza – un inneggiare all'egualitarismo, qui applicato anche alla sepoltura: un rito che tutti attende e accomuna. La grande storia si tramuta qui in evento senza storia, che vive della sola forza della quotidianità, diventando il punto di partenza della trasgressione realista rispetto alla tradizionale pittura storica.

Organizzando la scena in orizzontale, come in un antico fregio, Courbet intende volutamente monumentalizzarla, ma al tempo stesso ne interrompe bruscamente lo svolgimento, a destra e a sinistra, come in una ripresa fotografica che coglie una parte non intera del tutto. Al duro profilo dell'immaginaria linea spezzata che disegna le falesie all'orizzonte si contrappone la dolce linea ondulata che delinea il margine superiore dell'insieme delle figure **Fig. 25.146**, dando alla narrazione un

25.147 ←↓↙
Gustave Courbet, *Le vagliatrici di grano*, 1854. Olio su tela, 131×167 cm. Nantes, Musée des Beaux-Arts. Intero e particolari

25.148 ↓
Schema grafico delle posture e del bilanciamento dei colori nelle *Vagliatrici di grano*.

a

ritmo pacato e rassicurante. Anche nel tratteggiare il paesaggio, però, Courbet adotta – come già nei personaggi – colori terrosi e quasi lividi, tanto che uno dei suoi molti critici scrisse per dileggio che «deve essere disgustoso essere sepolti ad Ornans».

Le vagliatrici di grano Un'analoga scena di semplice vita quotidiana si ritrova nelle *Vagliatrici di grano* **Fig. 25.147**, un'opera che l'artista realizza prendendo come modelli il figlioletto (seduto sulla destra) e le proprie sorelle Zoé (in ginocchio al centro) e Juliette (seduta a sinistra). La scena, ritratta dal vero nell'inverno del 1854, è ambientata all'interno di un magazzino del padre, fra alti sacchi di grano, e rappresenta il momento della *vagliatura*, cioè della separazione dei chicchi dagli altri residui della trebbiatura. Il lavoro, tradizionalmente affidato alle donne di casa, poteva essere compiuto sia a mano (come sta facendo pigramente la contadina di sinistra **a, b**), sia mediante degli appositi *vagli*, grandi setacci circolari da agitare energicamente (come fa la contadina al centro), sia, infine, per mezzo di macchine a manovella, del tipo di quella alla quale pare tanto interessato il bambino. La composizione è estremamente rigorosa ed equilibrata, come si evidenzia anche dal perfetto bilanciamento dei colori **Fig. 25.148** (freddi quelli degli indumenti dei due personaggi laterali, di un arancio intenso quello della donna in ginocchio). Quest'ultima, inoltre, è colta mentre,

b

c

reggendo il vaglio a braccia tese, sta imprimendogli un vigoroso movimento rotatorio con uno scatto di reni che le fa inarcare la schiena reclinando contemporaneamente la testa.

Grande è anche l'attenzione alla restituzione dei particolari più minuti: dal gatto che dorme acciambellato sulla seggiola **Fig. 25.147, c** ai residui della vagliatura sparpagliati sul telo steso sul pavimento, in perfetta aderenza alla definizione che Courbet dà della pittura come «un'arte essenzialmente concreta, che può consistere soltanto nella rappresentazione delle cose reali ed esistenti».

L'atelier del pittore Nell'*Atelier del pittore* **Fig. 25.149**, che l'artista stesso definisce un'«allegoria reale», egli espone compiutamente tutti i propri ideali artistici e umani: «È la storia del mio atelier, ciò che vi accade moralmente e fisicamente. È abbastanza misterioso, capirà chi potrà». Le enormi dimensioni della tela, rifiutata all'Esposizione Universale del 1855, ma esposta in una personale organizzata in contemporanea con l'esposizione ufficiale con il titolo *Atelier del pittore, allegoria reale determinante una fase di sette anni della mia vita artistica*, alludono provocatoriamente, come nel precedente *Funerale a Ornans*, al ricorrente gigantismo di molti dipinti accademici sempre affollati di personaggi storici o mitologici collocati all'interno di ricche ambientazioni classicheggianti.

Al centro della sua composizione, invece, realizzata fra il 1854 e il 1855, Courbet rappresenta semplicemente se stesso **Fig. 25.150, 1** intento a dipingere un paesaggio della cittadina natale di Ornans, con un cielo estremamente realistico, identitario, e anticonvenzionale. Ma attorno a lui si affollano, nella fosca penombra dell'atelier, che in realtà altro non è che un vecchio granaio concessogli in uso dal padre, una trentina di personaggi tra i più vari e improbabili, simbolo di quello che l'artista definiva «il mondo che viene a farsi dipingere da me», simboli, dunque, artistici e sociali.

A sinistra è rappresentato «l'altro mondo dell'esistenza banale, il popolo, la miseria, la povertà, la ricchezza, gli sfruttati, gli sfruttatori, le persone che vivono della morte», intendendo con ciò quanti, per varie ragioni sociali e culturali, vivono senza avere piena consapevolezza della propria condizione umana. Fra essi un bracconiere **2** con i suoi cani, probabile caricatura di Napoleone III, una prostituta **3**, una povera popolana che allatta **4**, un rabbino **5**, un prete cattolico **6**, un mercante **7**: tutti simboli delle rispettive categorie sociali e condizioni economiche di appartenenza, rappresentati di preferenza con la testa mestamente reclinata e l'atteggiamento pensoso. Nei loro volti senza sorriso si legge il pesante fardello della vita e dei suoi dolori, mentre gli oggetti disseminati per terra e nella penombra dello sfondo alludono a loro volta

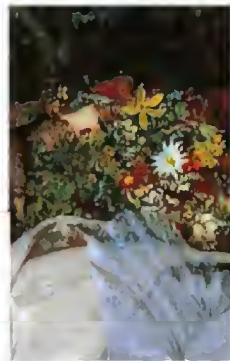
25.149 ↑
Gustave Courbet, *L'atelier del pittore. Allegoria reale determinante un periodo di sette anni della mia vita artistica e morale*, 1854-1855. Olio su tela, 361×598 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

25.150 ↗
Schema identificativo dei personaggi principali dell'*Atelier del pittore*.

1. Courbet
2. Bracconiere (Napoleone III)
3. Prostituta
4. Popolana che allatta (Miseria)
5. Rabbino
6. Prete cattolico
7. Mercante
6. Charles Baudelaire (Poesia)
9. Conoscitori e intenditori d'arte (*Connoisseurs*)
10. Pierre-Joseph Prudhon (Filosofia)
11. Alphonse Promayet (Musica)
12. Jules Champfleury (Letteratura)
13. Alfred Bruyas (Mecenatismo)
14. Libero amore
15. Musa ispiratrice (Verità)
16. Bambino (Realismo)

all'inconsistenza delle mode e delle passioni, come nel caso del manichino appeso dietro la tela, simbolo delle pratiche accademiche dismesse.

A destra, sempre riprendendo le parole di Courbet, stanno invece «tutti gli azionisti, cioè gli amici, i lavoratori, gli amanti del mondo dell'arte, le persone che mi aiutano, mi sostengono nella mia idea, che partecipano alla mia azione», cioè coloro che condividono gli ideali e i sogni. Tra questi Charles Baudelaire **8**, che legge stando seduto sul tavolo di destra (impersona la Poesia), i conoscitori e intenditori d'arte (*Connoisseurs*) **9**, Pierre-Joseph Proudhon (la Filosofia) **10**, il violinista Alphonse Promayet (la Musica) **11**, lo scrittore e letterato Jules Champfleury (la Letteratura) **12**, il collezionista Alfred Bruyas (il Mecenatismo) **13** e il libero amore (simboleggiato da una coppia che si abbraccia) **14**, ai quali Courbet ha prestato i volti di vari amici e conoscenti. La Verità, unica vera musa ispiratrice dell'artista, gli sta alle spalle **15**, nuda, in atto di osservare con tenerezza e partecipazione l'opera che egli sta ultimando. Quasi di fronte un bimbetto dai vestiti laceri guarda

25.151 ←↓
Gustave Courbet, *Fanciulle sulla riva della Senna*, 1857. Olio su tela, 174×206 cm. Parigi, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts. Intero e particolari.

incuriosito (il Realismo) 16: la *verità* che lo ispira, vuole dire in tal modo Courbet, è semplice e innocente, oltre che nuda.

La tecnica pittorica non venne meno criticata del soggetto. Essa, in effetti, non presenta alcuna omogeneità e alterna stesure veloci e apparentemente superficiali, forse addirittura a spatola (come nell'indistinta profondità dello sfondo con accenni ai suoi dipinti di periodi precedenti), a parti rifinitissime (ad esempio la *mantilla* della conoscitrice d'arte all'estrema destra), quasi a voler restituire pittoricamente la complessa varietà del reale.

25.152 ↖
Gustave Courbet, *Donne tra il grano*, 1855. Studio preparatorio per *Fanciulle sulla riva della Senna*. Carboncino su carta, 40×56 cm. Lione, Musée des Beaux-Arts.

M **Disegni e stampe**

25.153 ↑
Gustave Courbet, *Fanciulle sulla riva della Senna*, ca 1856/1857. Bozzetto preparatorio per *Fanciulle sulla riva della Senna*. Olio su tela, 96,5×130 cm. Londra, National Gallery.

Fanciulle sulla riva della Senna Al 1857 risale un altro dipinto chiave nella carriera artistica di Courbet. Si tratta di *Fanciulle sulla riva della Senna*, un olio su tela di grande formato, nel quale l'artista ritrae due giovani donne che si riposano su un praticello in riva al fiume **Fig. 25.151**: una localizzazione, questa, più volte ripresa e condivisa da tutta la successiva generazione impressionista › cap. 26.

È comunque difficile immaginare quanto questo dipinto, apparentemente innocuo, abbia scosso la critica benpensante del tempo, una volta presentato al *Salon* del 1857. In esso, come in tutti quelli precedenti, l'autore non rappresentava personaggi storici o mitologici e, di conseguenza, la narrazione non appariva ambientata in una dimensione fantastica e lontana, ma lungo le rive della Senna. Dunque si tratta, ancora una volta, di una tipica scena di genere, ma realizzata in un formato solitamente destinato ai grandi temi.

Le due ragazze sdraiate erano vestite secondo il gusto dell'epoca, e ciò escludeva definitivamente qualunque volontà, da parte dell'artista, di identificarle con qualche personaggio famoso dell'antichità. Nei loro volti assonnati, anzi, si poteva leggere tutta la quotidianità della loro storia. Erano amiche (o forse sorelle) o, all'occhio di taluni critici più agguerriti, addirittura prostitute, andate a fare una passeggiata e sdraiatesi a riposare nel caldo pome-

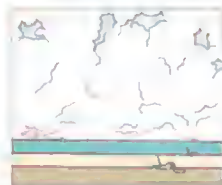
riggio primaverile (Proudhon aveva visto nel dipinto la denuncia dell'immoralità della società francese del tempo). Le loro posizioni, goffe e quasi sgraziate, è come se suggerissero che l'artista abbia voluto coglierle di sorpresa: una, quella in primo piano, appena assopita e l'altra, invece, placidamente immersa nei propri pensieri, con in grembo un mazzo di fiori dai colori sgargianti.

Il realismo complessivo della scena e, in generale, tutto il realismo di Courbet, non deve comunque indurre a ritenere che egli costruisse i suoi dipinti in modo casuale. Al contrario, egli dimostra una grande attenzione ai problemi compositivi anche quando, in apparenza, sembra che la composizione non esista. Nel caso specifico egli realizzò moltissimi schizzi preparatori, presi dal vero, e di alcuni di essi sono rimaste splendide testimonianze. Ad esempio, nel carboncino su carta, firmato e datato 1855, dunque di due anni precedente al dipinto definitivo, si nota come Courbet sia attento alla resa dei volti fin dalle prime fasi preparatorie **Fig. 25.152**. Il delicato chiaroscuro dello sfondo e le morbide lumeggiature degli incarnati, infatti, testimoniano come per l'artista il disegno assuma già dall'inizio un preciso valore documentario, per rispecchiare la realtà «in tutte le sue forme e in tutte le sfumature».

In vista della realizzazione definitiva del dipinto Courbet prepara anche un significativo bozzetto a colori, oggi conservato alla National Gallery di Londra **Fig. 25.153**, grande circa un terzo rispetto a quello finale, dove vengono studiati con molta attenzione sia l'equilibrio compositivo sia la giustapposizione dei colori, al fine dichiarato di riportare «la natura a un massimo di potenza e intensità».

Mare calmo Nonostante l'evidente predilezione per il ritratto, soprattutto se inserito in un contesto di realismo quotidiano o di raffigurazione collettiva, Courbet si cimenta spesso anche con il paesaggio dal vero. In *Mare calmo*, un luminoso olio di piccole dimensioni del 1869 **Fig. 25.154**, l'artista rappresenta un tranquillo tratto sabbioso della costa della Manica, presso Étretat, con, sulla destra, due barche di pescatori rimaste in secca per la bassa marea.

Molte sono le novità introdotte. Prima fra tutte la predilezione per una visione quasi sempre frontale e una strutturazione per fasce di colore orizzontali e sovrapposte, che – nello specifico – identificano rispettivamente la spiaggia, le secche e il mare **Fig. 25.155**. È comunque il cielo a fare da protagonista indiscusso, come già in Constable, grazie anche a una linea dell'orizzonte particolarmente bassa che, di conseguenza, tende a farlo dilagare per quasi tre quarti dell'intera superficie dipinta, inondando la scena d'una luce chiara e fresca. I cumuli di nubi, più consistenti in alto e via via sfumati e rosacei in lontananza, suggeriscono, pur in assenza di precisi riferimenti prospettici, un senso di graduale sfondamento, accresciuto dal colore del mare, che sfuma a sua volta verso un delicatissimo

25.154 ↑
Gustave Courbet, *Mare calmo*, 1869. Olio su tela, 59,7×73 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

25.155 →
Schema compositivo di *Mare calmo*.

25.156 ↓
Gustave Courbet, *La falesia di Étretat dopo il temporale*, 1870. Olio su tela, 133×162 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

25.157 ↖↑
Honoré Daumier, *Celebrità del «Juste-Milieu»*, 1832-1835. Terra cruda dipinta a olio. Parigi, Musée d'Orsay.

a. *Il barone Antoine Maurice Apollinaire, ministro e pari di Francia*. Altezza 13 cm.
b. *Il conte Auguste Hilarion de Kératry, deputato e pari di Francia*. Altezza 12,9 cm.
c. *André Marie Jean Jacques Dupin, deputato e accademico*. Altezza 15,2 cm.
d. *Hippolyte Lucien-Joseph Lucas, giornalista*. Altezza 14,5 cm.
e. *Sconosciuto, detto Alfred-Pierre conte di Falloux*. Altezza 23 cm.

verde acquamarina, e dalla disposizione delle due barche, in ideale successione dimensionale.

La tecnica, per veloci e pastosi tocchi di colore privi di qualsiasi disegno preparatorio, mira – qui come in tutta la produzione paesaggistica di Courbet **Fig. 25.156** – a una suggestiva resa sintetica. Con ciò il «maledetto realista», come lo chiamavano sprezzantemente i suoi detrattori accademici, si riconferma personaggio centrale della fervida stagione del Realismo francese, sulla quale si innesterà poi, pur se con accenti diversi, gran parte della straordinaria esperienza impressionista › cap. 26.

25.3.1
Honoré Daumier e Jean-François Millet
Nel solco del Realismo

La rivoluzione realista iniziata da Courbet, «maestro pittore senza ideale e senza religione» (come lui stesso aveva polemicamente fatto stampare sulla propria carta intestata), produce molti esiti. Da un lato, infatti, apre la strada a una pittura più libera sul piano tecnico e culturalmente meno condizionata da talune persistenti rigidità e tematiche accademiche. Dall'altro consente di allargare il campo dei soggetti rappresentabili a tutti gli aspetti della vita, compresi i più miseri e i più scabrosi, al fine di tradurre in arte il quotidiano.

Honoré Daumier (1808-1879)

Sulla difficile strada del Realismo si avventura anche *Honoré-Victorin Daumier*, nato a Marsiglia il 26 febbraio 1808 e scomparso a Valmondois, un piccolo villaggio della Francia settentrionale, il 10 febbraio 1879. Trasferitosi a Parigi con la famiglia (1816), è costretto fin dall'età di dodici anni a fare il fattorino per contribuire alla modesta economia familiare. A partire dal 1822 intraprende saltuariamente lo studio della pittura, iniziando nel contempo a dedicarsi al disegno satirico e alla caricatura politica, il che gli costerà frequenti processi e conseguenti condanne.

Dal 1853 si lega di amicizia con i pittori della Scuola di Barbizon, ma il successo non gli arride mai del tutto e nel 1860 è licenziato anche dal giornale satirico parigino dove lavorava. Seguono anni penosi, di solitudine, declino e malattia, tanto che deve arrangiarsi a vivere in una casetta messagli generosamente a disposizione da Corot, avendo come unica entrata una modesta pensione di Stato che alcuni amici riescono fortunosamente a fargli avere.

A fronte di un'esistenza tanto difficile e ritirata, l'artista si impone per la modernità della sua visione del mondo, da molti paragonata a quella di Honoré de Balzac (1799-1850), uno dei massimi scrittori del tempo, iniziatore – non a caso – del Realismo in letteratura. Nelle migliaia di graffianti caricature, così come nei dipinti che realizza, infatti, Daumier sa cogliere la realtà in modo intuitivo e poetico, senza mai nasconderne le miserie né il senso del grottesco.

Celebrità del «Juste-Milieu» Alcuni dei bersagli preferiti delle caricature di Daumier sono il re Luigi Filippo e l'ambiente politico e parlamentare post-napoleonico che gli ruota intorno, impegno che nel 1831 costa all'artista anche la prigione. La dura e umiliante esperienza del carcere, però, non lo allontana dall'ispirazione satirica, cosicché fra il 1832 e il 1835 modella una quarantina di piccoli ritratti-caricatura noti con il titolo di *Celebrità del «Juste-Milieu»* (Giusto mezzo), in riferimento a come allora venivano chiamati gli appartenenti alla classe politica centrista più moderata. Si tratta di statuette in terra cruda colorata a olio, di cui restano trentasei esemplari, tutti conservati al Musée d'Orsay **Fig. 25.157**. Un delicatissimo restauro condotto nel 2005, stante la friabilità del materiale, ne ha finalmente arrestato il progressivo sgretolamento.

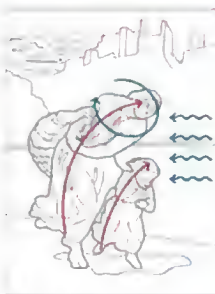
I personaggi rappresentati sono soprattutto politici, magistrati, imprenditori e altri uomini di po-

tere, che l'artista realizza esasperandone i tratti del volto e le caratteristiche fisiche. Ne esce una vivacissima e grottesca galleria di gran nasoni, di facce grasse, di guance rugose, di menti cascanti e di bocche sgangherate dalla quale Daumier trae spunto anche per la successiva realizzazione di graffianti stampe satiriche. La modellazione, volutamente rapida e scarsamente rifinita, crea forti contrasti chiaroscurali che accentuano ancora di più le caratteristiche caricaturali dei piccoli ritratti.

Il fardello Al ricco filone delle scene di genere, dedicate al lavoro e alla fatica degli umili, tema ricorrente del Realismo ottocentesco, appartiene invece *Il fardello* (altrimenti noto come *Lavandaia*) **Fig. 25.158**. La rappresentazione, come molte altre di soggetto consimile, è di grande spontaneità e immediatezza. Una giovane lavandaia e una bambina (forse sua figlia) percorrono il Lungosenna, provenendo verosimilmente da uno dei molti lavatoi galleggianti che a fine Ottocento erano ormeggiati presso la riva del fiume. La donna regge con evidente fatica la cesta con i panni appena lavati, torcendo il busto e protendendosi in avanti per il gran peso che è costretta a sopportare, mentre un forte vento contrario contrasta ulteriormente il loro procedere.

La bambina è totalmente in ombra, quindi pressoché priva di lineamenti, mentre il volto della lavandaia (a sua volta in piena luce, come anche le braccia e la cesta del bucato), pur essendo tratteggiato sommariamente, esprime stanchezza e rassegnazione. Il *fardello* del titolo, quindi, non allude solo al peso e all'ingombro fisici, ma anche alla fatica e alla responsabilità morali di quella misera condizione, con in più una bambina a cui badare, tema già affrontato in un precedente – pur se meno intenso – bozzetto **Fig. 25.159**.

La dura quotidianità del lavoro del proletariato urbano è dunque restituita da Daumier in modo fortemente espressivo. Egli, infatti, dona alla povera lavandaia la dignità del primo piano, sfumando significativamente Parigi sullo sfondo. L'impiego di pennellate sporche e veloci e la predilezione per una mesta gamma di bruni o di grigi, ricorrente in quasi tutta sua produzione pittorica, accentuano volutamente quel senso di incompiutezza e di marginalità con il quale l'artista induce l'osservatore a non distrarsi mai rispetto all'essenza della propria narrazione.

Il vagone di terza classe È con *Il vagone di terza classe* che l'artista francese fornisce una delle testimonianze più alte e sincere del suo disincantato realismo. La versione conservata alla National Gallery di Ottawa **Fig. 25.160** è forse la migliore delle

25.158 ↑
Honoré Daumier, *Il fardello* (*Lavandaia*), 1850/1853. Olio su tela, 130×98 cm. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage. Dipinto e schema grafico dei movimenti.

25.159 →
Honoré Daumier, *Il pesante fardello*, ca 1850. Acquerello su carta poi applicato su tavola e rifinito a olio, 39,7×32,2 cm. Cardiff, National Museum of Wales.

25.160 ←
Honoré Daumier, *Il vagone di terza classe*, ca 1863/1865. Olio su tela, 65,4×90,2 cm. Ottawa, National Gallery of Canada.

25.161 ↓
Schema grafico con l'evidenziazione della direzione degli sguardi nel *Vagone di terza classe*.

molte che realizzò, sullo stesso tema e con diverse tecniche, tra il 1862 e il 1865 **Figg. 25.162 e 25.163**.

La scena, ambientata nella penombra di una affollata carrozza ferroviaria di classe popolare, stupisce per vari motivi. Innanzitutto per la modernità del tema, in quanto l'utilizzo della ferrovia per il trasporto passeggeri non aveva allora che una trentina d'anni di storia; in secondo luogo, per l'attenta restituzione dell'ambiente. Una dozzina di viaggiatori si accalca sui duri panconi di legno, costretta dal poco spazio a stare spalla a spalla. Si tratta di povera gente: operai, piccoli commercianti, madri di famiglia, contadine. Ciascuno è preso silenziosamente dai propri pensieri. La vecchia in primo piano, dai lineamenti ossuti, si tiene un canestro in grembo, guardando fisso dinanzi a sé **Fig. 25.161**. La giovane che le sta accanto culla il figlio accostandoselo al seno. Il bambino sulla destra, dondolato dal movimento del vagone, si è addormentato, con le mani in tasca, dopo aver appoggiato il berretto su una scatola legata da un nastro.

La tecnica è scarna: più simile a quella di un disegno colorato che a un dipinto. I colori, sordi e asciutti, incentrati soprattutto su varie scalature di bruno e di azzurro, alludono in modo simbolico alla polvere e alla miseria dell'ambiente.

25.162 ↖
Honoré Daumier, *Il vagone di terza classe*, ca 1862/1864. Olio su tela, 65,4×90,2 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

25.163 ↗
Honoré Daumier, *Il vagone di terza classe*, ca 1863/1864. Carboncino, penna e inchiostro acquerellati su carta preparata, 20,3×25,5 cm. Baltimora, Walters Art Museum.

Disegni e stampe

Jean-François Millet (1814-1875)

L'approccio al Realismo di *Jean-François Millet* è del tutto diverso rispetto a quello di Daumier, del quale fu comunque un grande ammiratore. L'artista, nato il 4 ottobre 1814 nel villaggio agricolo di Gruchy, in Normandia, primo di otto figli di una poverissima famiglia contadina, iniziò la sua precoce ma irregolare formazione artistica in ambito locale, riuscendo poi a trasferirsi a Parigi (1837) grazie a una borsa di studio del vicino comune di Cherbourg.

Per sopravvivere si adattò a una mediocre produzione pittorica di soggetto storico-mitologico ed erotico-galante, fino a quando, avvicinatosi ai modi e alle tematiche della Scuola di Barbizon, tornò alla fonte più vera e sentita della sua ispirazione artistica: la vita contadina. Trasferitosi definitivamente a Barbizon nel 1849, vi rimase quasi ininterrottamente fino alla morte, avvenuta il 20 gennaio 1875.

Pur avendo frequentato a lungo i *Barbizonniers*, non se ne sentì mai parte in modo organico, in quanto alle loro ricerche paesaggistiche preferì sempre la riflessione sulla figura umana. Rispetto alla cruda oggettività di Courbet, comunque, l'arte di Millet assume caratteri meno graffianti sul piano politico e della critica sociale. Il mondo contadino che egli raffigura, nella misera condizione quotidiana, presenta spesso forti coinvolgimenti lirici e sentimentali. Si tratta dunque, per Millet, di un Realismo che interviene con soggetti pervasi di sentimentalità.

25.164 ↑↗↓
Jean-François Millet, *Le spigolatrici*, 1857. Olio su tela, 83,5×111 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Intero e particolari.

25.165 ↑
Schema grafico dei movimenti e delle posture delle *Spigolatrici*.

25.166 ↗
Schema geometrico-compositivo delle *Spigolatrici*.

Le spigolatrici Fortemente rappresentativo dei soggetti prediletti da Millet è il dipinto a olio con *Le spigolatrici* **Fig. 25.164**, che rappresenta tre contadine intente a *spigolare*, cioè a raccogliere le spighe di grano cadute o rimaste sul terreno dopo la mietitura. Ancora una scena di genere, dunque, nella quale due delle protagoniste sono chine sul campo, mentre la terza, parzialmente di spalle, sulla destra, sta ammazzettando delle spighe, contrapponendosi verticalmente alle prime due.

La linea dell'orizzonte si colloca molto in alto, a circa due terzi della tela **Fig. 25.165**, isolando in primo piano le figure delle tre donne che, di conseguenza, ne risultano esaltate in modo quasi monumentale **Fig. 25.166**.

In lontananza, sempre a cavallo dell'orizzonte al tramonto, Millet rappresenta dei grandi pagliai, un carro con vari altri contadini che vi si affaccendano intorno e, all'estrema destra, i tetti di un villaggio.

25.167 ↑
Jean-François Millet, *L'Angelus*, ca 1857/1859. Olio su tela, 55,5×66 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

25.168 ↗↓
L'Angelus. Particolari.

La distanza, però, è così tanta che i particolari sfumano ed è soprattutto il duro e ripetitivo lavoro delle spigolatrici a riempire nobilmente la scena.

Nonostante l'acuto realismo della rappresentazione, derivante dalla conoscenza diretta dei gesti necessari (gesti che lo stesso Millet aveva compiuto tante volte, durante l'infanzia, per aiutare la nonna contadina), il dipinto non fa trasparire alcun giudizio morale.

Non vi è, in altre parole, né ribellione né denuncia nei confronti di un lavoro così umile e massacrante, ma semplice trascrizione del dato reale. Anzi, quasi all'opposto, la bionda luminosità della scena sembra alludere a una dimensione di commossa e pacificata universalità, nella quale la figura umana appare nobilitata dalla natura circostante.

L'Angelus La stessa atmosfera sospesa e commossa si ritrova nell'*Angelus* Fig. 25.167, una piccola tela di poco successiva alle *Spigolatrici*. L'intensa scena, ambientata in un campo al tramonto, allude al momento dell'*Angelus*, la preghiera della sera annunciata dal suono delle campane dell'esile campanile che si intravede all'orizzonte, sulla destra, attraverso la foschia rossastra del caldo pomeriggio estivo Fig. 25.168, a. La coppia di contadini in primo piano interrompe il duro lavoro di raccolta delle patate e si ferma in umile e composto raccoglimento; l'uomo con il capo chino e il cappello in mano, la donna con le mani giunte sul petto b e lo sguardo rivolto devotamente a terra. Il forte contrasto tra la luminosità del cielo, che anche in questo caso occupa il terzo superiore del dipinto, e le due grandi figure in primo piano genera un suggestivo effetto di controluce.

■ ***Angelus*** Antica preghiera cristiana che glorifica il mistero dell'Incarnazione prendendo il nome dalla parola latina con cui inizia: «Angelus Domini nuntiavit Mariae... "Ecce Ancilla Domini"» (L'angelo del Signore portò l'annuncio a Maria... "Ecco la Serva del Signore").

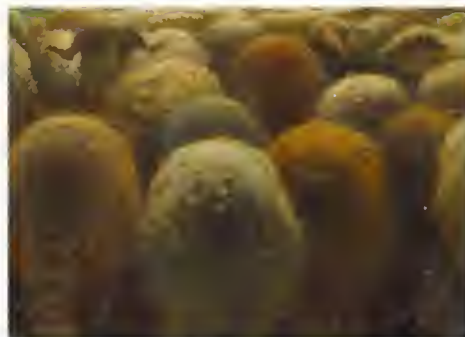
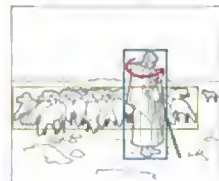
Questo, pur cancellando quasi del tutto i lineamenti dei due contadini (soprattutto per quel che riguarda il personaggio maschile), ne esalta per estese campiture la massa complessiva, rendendoli grandiosi e quasi eroici, pur nella loro umile quotidianità.

La pastorella con il suo gregge Nel dipinto *La pastorella con il suo gregge*, realizzato da Millet nel 1864 Fig. 25.169, il controluce viene ulteriormente studiato e approfondito, anticipando di quasi un decennio alcuni degli effetti cromatici caratteristici della successiva esperienza impressionista › cap. 26.

Il controluce e i forti contrasti luministici a esso connessi, del resto, caratterizzano l'intera attività pittorica dell'artista, come si può notare anche in varie altre opere di soggetto similare precedenti e successive Fig. 25.172.

25.169 ←↓
Jean-François Millet, *La pastorella con il suo gregge*, 1864. Olio su tela, 81×101 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Intero e particolare.

25.170 ↓
Schema compositivo della *Pastorella con il suo gregge*.

25.171 ↓
Schema prospettico della *Pastorella con il suo gregge*.

Al centro della tela, ma lievemente spostata sulla destra, è rappresentata una giovane pastorella, in posizione eretta e ruotata di tre quarti, intenta al suo lavoro a maglia Fig. 25.170 .

In secondo piano, alle sue spalle, il gregge delle pecore bruca tranquillamente, mentre un cane nero vigila, sull'estremo margine destro, facendo quasi da contrappeso compositivo alla maggiore espansione del gregge nella direzione opposta.

Verso la linea dell'orizzonte, sempre particolarmente alta, concorrono vari campi e viottoli, evidenziati con tratti di colore giallo e verde, in modo da individuare una sorta di punto di fuga centrale, che dona alla scena un senso di straordinaria e palpitante profondità Fig. 25.171 . L'ammasso di nubi che ingombra il cielo, infine, si squarcia in corrispondenza del margine superiore, scoprendo un pallido lembo di azzurro e inondando l'intera superficie pittorica di intensi fasci di luce dorata. L'effetto di questo abbagliante controluce è reso, sulla mantellina della ragazza, così come sulle groppe lanose delle pecore, fino sui soffioni e sulle altre sterpaglie del campo, con tocchi vividi di colore puro.

25.172 ↖↑
Jean-François Millet, *Contadini*.
- **a.** *Contadina con il rastrello*, ca 1856/1857. Olio su tela, 39,7×34,3 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.
- **b.** *Pastore che bada il gregge*, ca 1860. Olio su tela, 81,8×100,5 cm. New York, Brooklyn Museum.

25.4
I Preraffaelliti
Purché prima di Raffaello

1848, Londra: un gruppo di giovani artisti si riunisce in una confraternita segreta. Il nome scelto è quello di *Preraffaelliti*, a dichiarare un ideale estetico modellato sull'arte precedente al Rinascimento maturo (di cui Raffaello rappresentava il culmine): quella del Medioevo e, in misura anche maggiore, del Quattrocento italiano. Prosegue in questo modo la tendenza, inaugurata dai Nazareni e proseguita dal Purismo, a rivolgere lo sguardo verso il passato: un atteggiamento che assume il significato di opposizione nei confronti dell'arte del momento.

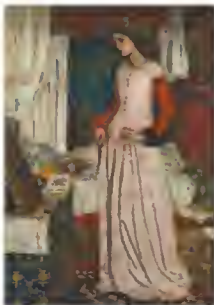
La confraternita inglese è animata dall'idea di liberarsi dalle costrizioni accademiche, in favore di un'arte più schietta, che torni a ispirarsi alla natura. «Avere idee autentiche da esprimere»; «studiare la Natura con attenzione, così da sapere come esprimerle»; «comprendere ciò che è diretto e serio e sincero nell'arte precedente, ed escludere ciò che è convenzionale e basato sull'auto-ostentazione e imparato a memoria»: questi sono i principi che William Michael Rossetti (1829-1919), teorico del gruppo, sintetizza retrospettivamente.

Il naturalismo e il «primitivismo» sono i due poli tra cui oscilla la loro pittura, variando secondo le diverse individualità dei componenti. Animati da uno spirito collaborativo di gruppo, i Preraffaelliti lavorano all'abbattimento delle frontiere fra le arti, divulgando le proprie idee nella rivista «The Germ» («Il germe») che tuttavia ha vita breve. Per le proprie convinzioni il gruppo è oggetto di numerosi attacchi, cui si contrappone tuttavia il sostegno da parte dell'importante critico John Ruskin › par. 25.7.

Nella fase iniziale, i principali temi dei Preraffaelliti sono di tipo religioso, letterario e storico, tratti soprattutto dalla Bibbia, dalla letteratura italiana trecentesca (in special modo Dante Alighieri e Boccaccio) e da Shakespeare. In parte si guarda anche alle moderne questioni sociali, come l'emigrazione o la prostituzione.

Dopo l'ultimo incontro nel 1853, il gruppo originario si dissolve e si apre una seconda fase del movimento, segnata dall'ingresso di nuove forze – soprattutto quelle di *William Morris* (1834-1896) Fig. 25.173 e Edward Burne-Jones › oltre. Un diverso orientamento caratterizza questo periodo, impostato stilisticamente su modelli rinascimentali e su una più ampia gamma dei soggetti: il sonno e il sogno, la notte e la morte testimoniano un'affinità con il nascente simbolismo › par. 27.10.

25.173 ↓
William Morris, *La Belle Iseult*, 1858. Olio su tela, 71,8×50,2 cm. Londra, Tate Britain.

25.174 ↑
Dante Gabriel Rossetti, *Monna Vanna*, 1866. Olio su tela, 88,9×86,4 cm. Londra, Tate Britain.

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)

Figlio di un rifugiato politico italiano e fratello del poeta William Michael Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti* nasce nel 1828 a Londra, dove si forma alla King's College School e quindi alla Sass's Drawing Academy, prima di essere accettato alla Royal Academy. Fin dagli esordi i suoi tentativi artistici si dividono tra pittura e poesia, una doppia via che proseguirà in tutta la sua opera successiva, portando a frequenti scambi tra le due arti. Un anno dopo la fondazione della confraternita dei Preraffaelliti, parte insieme all'amico William Holman Hunt › oltre alla volta di Parigi e dei Paesi Bassi. Si impone alla guida del gruppo, affrontando con il suo lavoro temi religiosi e letterari, tratti soprattutto da Dante, da Shakespeare e dal ciclo arturiano narrato da Thomas Malory (XV secolo). Lavora prevalentemente su commissione, evitando di esporre pubblicamente. Dopo lo scioglimento del gruppo, si allontana dai modi preraffaelliti: dagli anni Sessanta la bellezza femminile diventa il tema principale del suo lavoro, nel quale si delinea un nuovo ideale ispirato alla pittura del Rinascimento veneto e anticipatore del gusto simbolista e decadente. Scompare a Birchington-on-Sea nel 1882.

Monna Vanna Nella galleria di ritratti femminili che Rossetti raccoglie negli ultimi vent'anni della sua produzione, un posto di rilievo è occupato da *Monna Vanna* (1866) Fig. 25.174 . Il nome è ripreso da un personaggio della *Vita Nova* di Dante (XXIV), una delle opere letterarie più amate dall'artista (ne era stato il traduttore in inglese). Nelle vesti di Vanna è Alexa Wilding, dall'anno precedente la principale modella del pittore e presente nel suo lavoro per oltre un decennio.

La donna è ritratta frontalmente a mezzo busto, la testa girata di tre quarti. Indossa un opulento broccato dorato, cui si accompagnano una collana di corallo rosso, oziosamente intrecciata tra le dita, e un ventaglio di piume, stretto con la mano sinistra. I fermagli per capelli a forma di conchiglia, tra gli accessori preferiti e ricorrenti nelle opere dell'artista, riassumono nell'andamento la circolarità che governa l'intera composizione. Questa lascia poco spazio agli elementi di ambientazione: sul fondo nero – che fornisce il contrasto per il risalto dei colori – è visibile soltanto un mazzo di rose in un vaso.

Il dipinto si basa in maniera evidente su modelli derivanti dal Cinquecento veneto, in particolare tizianeschi. L'artista intende infatti rappresentare «una donna veneziana in un ricco vestito bianco e oro – in breve l'ideale veneziano di bellezza femminile». L'evoluzione di questo ideale è testimoniato dalle diverse intitolazioni del dipinto nel corso del tempo: dall'iniziale *Venus Veneta* (Venere veneta), viene ribattezzato *Monna Vanna* (con un'allusione alla vacuità secondo alcuni, o semplicemente al carattere italiano del soggetto per altri), e infine *Belcolore*, quando l'artista ritocca l'opera nel 1873, ritenendo il nome precedente troppo arcaico per la modernità del personaggio. Elemento caratterizzante del Rinascimento veneto, il colore è in effetti il fondamento di questo omaggio alla bellezza femminile. Il risultato è un'opera che Rossetti annovera fra le sue migliori: «probabilmente la più efficace [...] decorazione per una stanza che abbia mai dipinto».

Beata Beatrix Ancora la *Vita Nova* fornisce l'ispirazione per un nuovo ritratto femminile. Rossetti mette in atto un vero e proprio processo d'identificazione con Dante Alighieri, rileggendo le vicende della propria vita attraverso il filtro letterario. Così Elizabeth Siddal, la donna cui fu legato da una tormentata relazione conclusasi con la tragica morte di lei, si trasforma nella Beatrice dantesca. A lei è dedicata *Beata Beatrix* (1864-1870) Fig. 25.175 , che – racconta Rossetti – non vuol essere «una rappresentazione dell'episodio della morte di Beatrice, ma come un ideale del soggetto, simboleggiato da una *trance* o improvvisa trasfigurazione spirituale».

25.175 ↑↓
Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1864-1870. Olio su tela, 86,4×66 cm. Londra, Tate Britain. Intero e particolare.

La donna, in primo piano e di tre quarti, è rappresentata con gli occhi chiusi e le mani congiunte in grembo mentre è rapita in Paradiso: «ella guarda attraverso le palpebre chiuse, è consapevole di un nuovo mondo», continua l'artista, e il segno di questo «supremo cambiamento» è rappresentato da un «uccello radioso, un messaggero di morte, [che] consegna il papavero bianco tra le sue mani aperte». La protagonista è divisa dal paesaggio urbano di Firenze, sullo sfondo, da una balconata, su cui una meridiana punta alle 9, numero simbolico per Dante (è l'età del poeta all'incontro con Beatrice e l'orario della morte di quest'ultima). La sagoma del Ponte Vecchio, al centro, fa da cerniera tra le figure di Dante, sulla destra, e di Amore dalla parte opposta, «nelle cui mani la vita in declino della sua donna tremola come una fiamma».

Il contenuto mistico del dipinto viene tradotto in uno stile pittorico dai contorni sfumati, con una tavolozza impostata su tonalità verdi che si accendono per i tocchi di rosso (i capelli della donna, l'uccello, la veste di Amore).

25.176 ←
Dante Gabriel Rossetti, *Proserpina*, 1874. Olio su tela, 125,1×61 cm. Londra, Tate Britain.

25.177 ↑
Dante Gabriel Rossetti, *Proserpina*, 1875. Gessetto su carta, 46×22 cm. Collezione privata.

M Disegni e stampe

25.178 ↑
Rapporto schematico tra capelli ondulati e panneggio in *Proserpina*.

25.179 ↗
John Everett Millais, *La damigella d'onore* (*The Bridesmaid*), 1851. Olio su legno, 27,9×20,3 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Proserpina Un'altra donna amata da Rossetti è al centro di una successiva tela, in cui è inscenato un nuovo travestimento mitologico. In questo episodio è Jane Burden, moglie dell'artista William Morris, ad assumere le fattezze di Proserpina **Fig. 25.176**. Dipingendola sotto le spoglie della dea, rapita dal terrificante signore dell'Ade, Plutone, e costretta a diventare sua sposa, l'artista allude probabilmente all'infelicità del matrimonio della donna.

Come racconta Rossetti in una lettera, Proserpina è raffigurata come imperatrice dell'Ade «in un oscuro corridoio della reggia». Il ritratto è a mezza figura: il corpo, abbigliato con una veste di un blu cangiante, è girato di lato, mentre il viso è ruotato di tre quarti, l'espressione pensosa. Le onde dei capelli lucenti sono richiamate, e amplificate, dalle pieghe increspate della veste **Fig. 25.178**, in contrasto con l'incarnato delle mani, della nuca, del collo e del viso, caratterizzato da sopracciglia nere e ben disegnate, un naso dal profilo perfetto e labbra carnose e rosse. Nelle mani stringe un melograno, simbolo di amore e fedeltà coniugale, che nella vicenda mitologica è costato alla dea la possibilità di tornare sulla terra. Pochi elementi caratterizzano l'ambiente buio: un ramo di edera, «simbolo della memoria che avvince», e una lampada fumante in primo piano, «attributo di divinità». L'unica nota di luce è rappresentata dal quadrato luminoso che si riflette dietro la donna mettendone in risalto la testa, e che – spiega ancora l'artista – raffigura la luce del mondo superiore, proveniente da «un'apertura improvvisamente dischiusa».

La figura mitologica di Proserpina è fra le più frequentate nell'opera di Rossetti, con otto versioni (eseguite fra il 1872 e il 1882 **Fig. 25.177**). Questa risale al Capodanno 1874, come ricorda il cartiglio in basso a sinistra, scritto in italiano. Il riferimento alla cultura d'origine dell'artista si rintraccia anche nel sonetto scritto sull'altro cartiglio in alto a destra, una composizione dello stesso Rossetti dedicata a Proserpina.

John Everett Millais (1829-1896)

Bambino prodigio, *John Everett Millais* si trasferisce a Londra nel 1838 dalla nativa Southampton per frequentare la Sass's Drawing Academy e quindi la Royal Academy, dove viene ammesso a undici anni come il più giovane allievo di sempre. Qui rice-

25.180 →↓↘
John Everett Millais, *Ophelia*, 1851/1852. Olio su tela, 76,2×111,8 cm. Londra, Tate Britain. Intero, particolari e schema grafico dell'andamento dei fiori.

ve numerosi riconoscimenti e incontra i colleghi Hunt e Rossetti, affermandosi come uno dei maggiori esponenti della confraternita dei Preraffaelliti. Il grande consenso che riceve la sua opera lo conduce progressivamente verso l'accademia, con una pittura fondata sui modelli dei grandi maestri. Anche i suoi interessi tematici cambiano per indirizzarsi verso soggetti storici (soprattutto legati alla Gran Bretagna e al suo impero) e sentimentali (come la rappresentazione dell'infanzia) e verso il genere del ritratto, che lo consacrano come uno dei più acclamati artisti dell'epoca vittoriana. Carico di onori e riconoscimenti, scompare a Londra nel 1896.

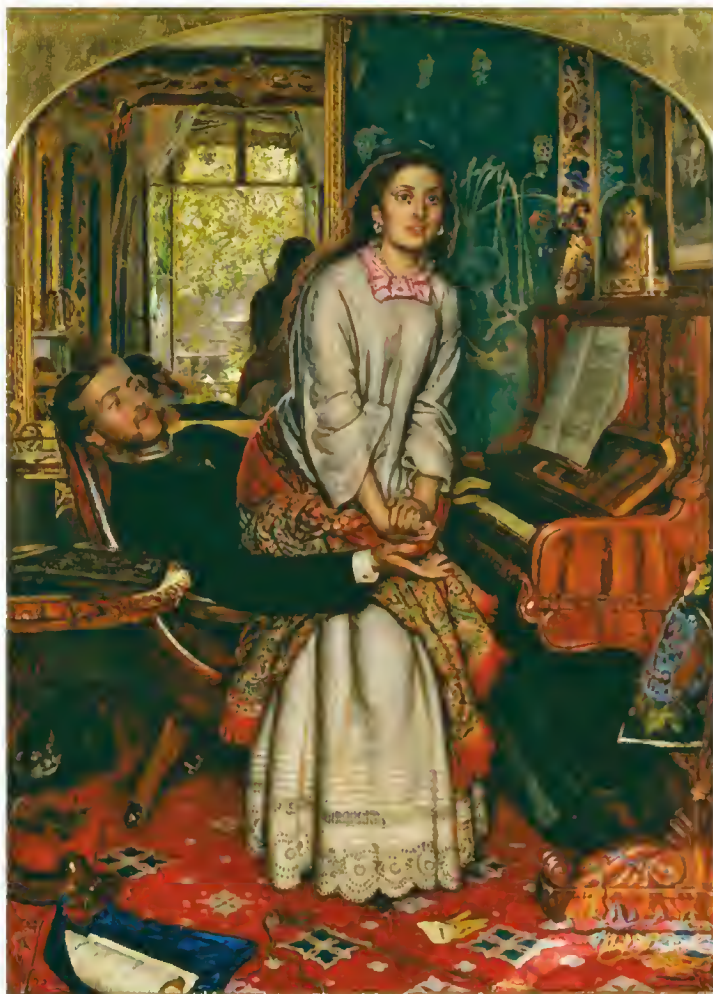
La damigella d'onore Fra le prove di Millais, allora appena ventiduenne, della prima adesione ai Preraffaelliti è la piccola tela *La damigella d'onore* (*The Bridesmaid*) **Fig. 25.179**.

Una ragazza è seduta a tavola, raffigurata a mezzo busto. I lunghi capelli rossi fluiscono a invadere gran parte della composizione, lasciando alla vista solo una piccola porzione dell'abito giallo con gigli bianchi, su cui è appuntato un fiocco con un ramo di fiori d'arancio. Questo dettaglio, simbolo di castità, viene richiamato dall'arancia contenuta nel piatto di fronte; accanto a esso, la zuccheriera d'argento rompe la simmetria compositiva. Con la testa leggermente sollevata, la fanciulla fissa lo sguardo intenso davanti a sé, tenendo la bocca leggermente dischiusa. Nelle mani stringe un anello d'oro, attraverso il quale fa passare un pezzo di torta nuziale: il

riferimento è a una tradizione dell'epoca, secondo cui questo gesto, ripetuto per nove volte, porterebbe alla conoscenza della persona amata.

Millais organizza una semplice composizione triangolare, accentuata dalla contrapposizione cromatica fra la figura (in cui domina il vermiglio dei capelli) e lo sfondo blu oltremare alle sue spalle. Questo contrasto – ottenuto con pigmenti puri di recente introduzione – cattura la tensione del momento di passaggio nella vita della ragazza, quello dell'ingresso nell'età adulta.

Ophelia Un nuovo ritratto femminile, questa volta di matrice letteraria, viene consegnato da Millais l'anno successivo **Fig. 25.180**. Nell'*Amleto* di Shakespeare, Ofelia è la protagonista di una morte tragica che ne fa uno dei soggetti preferiti della pittura vittoriana. Innamorata del protagonista ma da lui respinta, scivola nel ruscello mentre raccoglie fiori, e si lascia annegare, pazza di dolore per la morte del padre, ucciso dallo stesso Amleto. Fedele al racconto shakespeariano, l'artista la ritrae con le braccia aperte e lo sguardo rivolto verso l'alto mentre, con la veste gonfia d'acqua, fluttua sul pelo del ruscello e canta «come incosciente della sua sciagura / o come una creatura d'altro regno / e familiare con quell'elemento».

Millais realizza l'opera in due tempi, ribaltando la consueta gerarchia della tecnica pittorica: prima dipinge dal vero lo sfondo, poi in studio la figura umana. Il primo deriva da un attento studio della

natura condotto presso il fiume Hogsmill, nel Surrey, che l'artista racconta essere stato un «martirio» per le difficili condizioni di lavoro. La flora minutamente raffigurata è caratterizzata da un significato simbolico: il papavero allude alla morte, le margherite all'innocenza, le viole all'amore non corrisposto. La modella è Elizabeth Siddal, successivamente moglie di Dante Gabriel Rossetti.

25.181 ↑↓
William Holman Hunt, *Il risveglio della coscienza (The Awakening Conscience)*, 1853. Olio su tela, 76,2×55,9 cm. Londra, Tate Britain. Il dipinto e la sua cornice.

William Holman Hunt (1827-1910)

Nato a Londra nel 1827, *William Holman Hunt* lavora come impiegato prima di essere ammesso nel 1844 alla Royal Academy. Qui incontra Millais, ed è tra i fondatori della confraternita dei Preraffaelliti. La sua opera pittorica resta sempre fedele ai principi del gruppo, trattando essenzialmente temi biblici e letterari. Concepita come strumento educativo, l'arte di Hunt si fonda su un attento verismo messo al servizio di un contenuto

allegorico. Per restituire alla sua pittura il contesto geografico e antropologico autentico, nel 1854 si imbarca per la Terra Santa, dove rimane due anni e torna più volte. Scompare nel 1910 con la fama di maggiore interprete della pittura religiosa dell'era vittoriana.

Il risveglio della coscienza La carica morale che muove la pittura di Hunt lo spinge a dedicarsi ad alcuni dei temi più scottanti dell'Inghilterra dell'epoca. Ne offre uno dei maggiori esempi *Il risveglio della coscienza* (*The Awakening Conscience*) del 1853 **Fig. 25.181**.

La scena è ambientata in un interno londinese, ricostruito con precisione dall'artista che aveva appositamente preso in affitto un appartamento. L'arredamento nuovo e piuttosto dozzinale lo qualifica come un alloggio preparato da un uomo per la propria amante. I due personaggi occupano appunto il centro della tela: il protagonista maschile, vestito alla moda, è seduto davanti al pianoforte, intento a cantare (lo spartito è aperto su una popolare canzone inglese); la donna è colta nell'attimo in cui si solleva dal suo grembo, lo sguardo rivolto verso il giardino esterno, riflesso nell'ampio specchio alle loro spalle. La giovane, spiega l'autore, «ricorda la sua casa d'infanzia, e si separa dalla sua gabbia dorata [...], mentre il suo superficiale compagno canta ancora, intensificando in maniera ignorante il suo proposito di pentimento». È il risveglio della sua coscienza descritto nel titolo.

Ogni elemento del dipinto è indirizzato alla trasmissione del messaggio moralistico. La simbologia della luce si basa sul contrasto fra l'interno piuttosto buio (allusione alla negatività della situazione della protagonista) e il luminoso esterno naturale, simbolo della sua innocenza perduta. Allegorico è anche il significato di altri particolari come l'orologio nella campana di vetro sul pianoforte (simbolo dell'imprigionamento), o il gatto sul tappeto che lascia sfuggire dalle zampe un uccellino (una chiara metafora della coppia). Anche la cornice disegnata dall'artista richiama, nell'alternanza fra campane e calendule, i concetti di allarme e tristezza. Il dipinto sembra tuttavia lasciare aperto uno spiraglio per la redenzione: il filo attorcigliato sul piede del pianoforte in primissimo piano a destra, metafora della situazione aggrovigliata in cui vive la donna, è illuminato da un raggio di sole.

Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898)

Nato a Birmingham nel 1833, Sir *Edward Coley Burne-Jones* apprende i primi rudimenti artistici dal padre corniciaio doratore, perfezionandosi poi alla scuola di disegno della King Edward's School.

Inizia gli studi per diventare sacerdote al collegio Exeter di Oxford, dove si lega in duratura amicizia a William Morris. Scopre l'arte dei Preraffaelliti e soprattutto di Dante Gabriel Rossetti, che trova corrispondere alla propria visione. Abbandona quindi gli studi per dedicarsi alla carriera artistica e si trasferisce a Londra per prendere lezioni da Rossetti. Insieme a Morris viaggia in Italia nel 1859, dove scopre l'arte del Rinascimento, tornandovi successivamente a più riprese. Intraprende una collaborazione con la ditta di arti decorative di Morris che proseguirà fino alla morte e gli consentirà di cimentarsi nelle tecniche più diverse: oltre alla pittura, la vetrata, il mosaico, l'arazzo, l'illustrazione di libri, la ceramica › par. 28.1. Dopo uno scandalo derivante dall'esposizione di un suo quadro nel 1870, si ritira dalla scena pubblica per sette anni. Al suo ritorno viene acclamato e diventa esponente del *Movimento estetico*, che proclama l'ideale dell'«arte per l'arte». L'opera di Burne-Jones, incentrata su temi biblici e letterari, medievali e classici, è ben riassunta dall'artista in un passo di una sua lettera: «Per quadro intendo un bel sogno romantico di qualcosa che non è mai esistito e mai esisterà, in una luce più bella di tutte quelle che abbiano mai brillato, in un luogo che nessuno può definire o ricordare, soltanto desiderare».

Il re Cophetua e la giovane mendicante L'esperienza maturata nelle arti decorative – nelle vetrate in particolare – si rivela influente anche nella pittura di Burne-Jones, che spesso adotta un formato verticale allungato. È il caso, ad esempio, di *Il re Cophetua e la giovane mendicante* Fig. 25.182. Realizzato a vent'anni di distanza da un primo saggio, alla sua presentazione nel 1884 viene salutato come uno dei capolavori dell'artista.

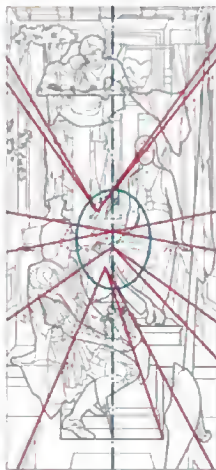
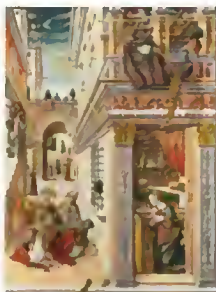
Il tema è letterario, basato su una ballata di epoca elisabettiana ripresa da un'opera del poeta inglese Alfred Tennyson (1809-1892). Canta di un re africano che disdegna la compagnia femminile fin quando s'innamora a prima vista di una mendicante che si presenta al suo palazzo; ne farà la sua regina. Il significato morale si riferisce alla capacità dell'amore di superare le barriere rappresentate dalle differenze di ceto, invitando a guardare oltre le apparenze.

La vicenda è ambientata in un'architettura di fantasia, nella quale sono presenti rimandi al Rinascimento italiano Fig. 25.183 e alle prospettive fiamminghe a più punti di fuga Fig. 25.184.

Seduto sul gradino inferiore, il re tiene la corona fra le mani quasi in segno di resa all'amore, mentre rivolge lo sguardo incantato alla donna. Questa, cui l'artista ha prestato le fattezze della moglie, si trova seduta a un livello superiore, vestita con un abito modesto che stride con l'opulenza che la circonda.

25.182 →↓
Edward Coley Burne-Jones, *Il re Cophetua e la giovane mendicante* (*King Cophetua and the Beggar Maid*), 1884. Olio su tela, 293,4×135,9 cm. Londra, Tate Britain.
Intero e particolare.

25.183 ↓
Carlo Crivelli, *Annunciazione con Sant'Emidio*, 1486. Olio su tela, 207×146,7 cm. Londra, National Gallery.

25.184 ↓
Schema prospettico del *Re Cophetua e la giovane mendicante*.

Con lo sguardo fisso davanti a sé, tiene nella destra un bouquet di anemoni, simbolo di amore rifiutato (elemento in contraddizione con la vicenda). La carnagione pallida, in contrasto con quella bruna del re, la fa risaltare nell'interno piuttosto oscuro. All'ultimo livello della balaustra, una coppia di cantori studia uno spartito; alle loro spalle, la tenda si apre a rivelare la visione di un paesaggio.

La composizione, dall'andamento verticale, è animata da un ritmo spezzato: lo sguardo è indirizzato dal primo piano – con la natura morta con scudo e lancia (appositamente forgiati per l'artista) – a salire i gradini dove si distribuiscono in maniera alternata i personaggi. L'opera testimonia l'estremo grado di elaborazione formale dell'arte di Burne-Jones, che vuole rendere con la materia pittorica la preziosità delle superfici.

25.5

Il fenomeno dei Macchiaioli

«La macchia in opposizione alla forma»

Nella caotica situazione politica e istituzionale dell'Italia preunitaria, sussistono ancora le tre grandi aree d'influenza previste nel 1815 dal Congresso di Vienna. A Nord il Regno Lombardo-Veneto è infatti sotto il controllo austriaco, così come il Granducato di Toscana; al centro vige il potere temporale dei papi e al Sud il Regno delle Due Sicilie è sempre saldamente in mano ai Borboni.

In questo quadro di generale sottomissione solo il Granducato di Toscana vive una propria – se pur limitata – autonomia politica e culturale. Pur dinasticamente legato agli Asburgo d'Austria, infatti, il granduca Leopoldo II (1824-1859) garantisce ai suoi sudditi un governo moderato e non eccessivamente repressivo.

Il Caffè Michelangelo Fin dagli anni Quaranta dell'Ottocento, dunque, Firenze è una delle capitali culturali più libere d'Italia, sicuro quanto stimolante punto di riferimento per tutti quei giovani artisti e quei perseguitati politici che le repressioni austriaca, papale e borbonica avevano costretto al silenzio o alla fuga. A partire dal 1850 questa vivace e innovativa schiera di intellettuali iniziò a ritrovarsi, con cadenza pressoché quotidiana, nel centralissimo Caffè Michelangelo di via Larga (l'attuale via Cavour), un locale allora assai noto e frequentato, ma oggi scomparso Figg. 25.185 e 25.186.

L'anima intellettuale del gruppo del Caffè Michelangelo era *Diego Martelli* (Firenze, 1839-1896), scrittore, critico d'arte, polemista e mecenate fiorentino. Egli fu il primo a teorizzare «la macchia in opposizione alla forma» e grazie alle riviste da lui fondate («Il Gazzettino delle arti del disegno» e il «Giornale artistico») molti giovani artisti, spesso ospitati nella sua tenuta di Castiglioncello, presso Livorno, entrarono in contatto con le contemporanee esperienze pittoriche del paesaggismo francese.

Un altro assiduo frequentatore del gruppo del Michelangelo fu il pittore Telemaco Signorini › par. 25.5.3 › Ant. 238 il quale, con un articolo del 1862 sul giornale fiorentino di convinta ispirazione democratica «La Nuova Europa», propose di adottare per sé e per i suoi amici l'appellativo di «Macchiaioli», accettando con provocatoria ironia un aggettivo che la stampa conservatrice aveva invece coniato a fini esclusivamente denigratori.

25.185 ↑
Adriano Cecioni, *L'interno del Caffè Michelangelo a Firenze*, ca 1861. Acquerello su carta, 53,5×82 cm. Milano, Collezione privata.

25.186 ↓
Alcuni frequentatori del Caffè Michelangelo di Firenze. Fotografia dell'epoca. Particolare.

La macchia Il movimento macchiaiolo nasce dunque in questo ambiente e da queste premesse. Il suo arco di sviluppo si può collocare tra il 1855 e il 1867, ma i suoi influssi sulla pittura italiana continueranno a essere vivi fino agli inizi del Novecento. Le premesse culturali che hanno consentito la nascita e lo sviluppo della cosiddetta *macchia* sono da ricercarsi nella rivolta all'accademismo e nella volontà di ripristinare il senso del vero. Dato che, secondo i giovani artisti del gruppo, tutte le nostre percezioni visive avvengono grazie alla luce, ogni nuova pittura che miri alla restituzione della realtà doveva necessariamente riprodurre la sensazione stessa della luce. Poiché la luce non viene percepita in sé, ma solo attraverso le modulazioni dei colori e delle ombre, ecco che per restituire pittoricamente l'effetto-luce occorre impiegare colori e ombre variamente graduati.

E, visto che nella realtà non esistono né il disegno né la linea di contorno, il nostro occhio è colpito solo dai colori, organizzati in masse contrapposte. I limiti di un oggetto sono infatti dati dal più o meno brusco passaggio da un colore all'altro ed è proprio questa differenza di toni e colori che determina l'esatto contorno delle cose. La pittura deve pertanto cercare di ricostruire la realtà per masse di colore e il modo più semplice e utile per riuscirvi è quello di impiegare, appunto, le *macchie*. Queste, a differenza delle *virgolettature* (che saranno invece impiegate dagli Impressionisti francesi › par. 26.1), consistono in campiture di colore di diversa ampiezza, stese in modo omogeneo e accordate fra di loro in base alle varie tonalità. Il disegno, dunque, scompare quasi del tutto e la sensazione complessiva che ne deriva è quella di una grande solidità. Le *macchie*, infatti, posseggono una loro corposità, cosicché i dipinti macchiaioli appaiono sempre massicci e ben strutturati. In essi, in altre parole,

prevale soprattutto la concretezza di chi tenta di cogliere il senso della realtà in modo globale e non come somma di singoli elementi.

L'innovazione della tecnica pittorica coinvolge, fin dall'inizio, anche la scelta dei temi da dipingere. Abbandonati i soggetti di carattere storico e mitologico della tradizione accademica, i giovani pittori del gruppo rivolgono la propria attenzione al vero, così come appariva loro dall'osservazione del quotidiano. I soggetti preferiti dai Macchiaioli sono prevalentemente quelli legati al paesaggio della campagna toscana **Fig. 25.187, a** e al lavoro dei contadini **b**, ma non mancano ritratti **c, d** e suggestivi scorci urbani **e, f**, talvolta ispirati anche alle frequentazioni parigine di molti di loro **g**.

Da ciò nasce spesso un interesse sociale fino ad allora abbastanza sconosciuto. Dovendo ritrarre la realtà, infatti, occorre immergervisi a fondo e dunque scoprirne e documentarne tutti gli aspetti, pur senza mai abbandonare l'immediatezza dell'espressione e la freschezza luminosa del colore.

Al folto ed eterogeneo gruppo dei Macchiaioli aderiscono con entusiasmo artisti di svariata formazione provenienti da molte parti d'Italia. Ai già citati Martelli e Signorini occorre aggiungere, tra gli altri, soprattutto Giovanni Fattori, che ne sarà anche l'esponente più celebre e influente › par. 25.5.1; Nino (Giovanni) Costa › par. 25.5.4, altro ispiratore del gruppo; Silvestro Lega › par. 25.5.2, acuto interprete del mondo piccolo-borghese di fine Ottocento; *Cristiano Banti* (Santa Croce sull'Arno, Pisa, 1824-Montemurlo, Prato, 1904); *Vito (Vitale) D'Ancona* (Pesaro, 1825-Firenze, 1884) e *Serafino De Tivoli* (Livorno, 1825-Firenze, 1892), importanti per gli addentellati artistici con i *Barbizonniers* e la cultura realista francese; *Vincenzo Cabianca* (Verona, 1827-Roma, 1902); Odoardo Borrani › par. 25.5.4; Giuseppe Abbati › par. 25.5.4; Raffaello Sernesi › par. 25.5.4 e Adriano Cecioni › par. 25.5.4, oltre che – almeno in parte – Federico Zandomeneghi e Giovanni Boldini, preziosi tramiti con l'Impressionismo francese › par. 26.7.

25.187 ↖↑↗
Esempi di pittura macchiaiola.

- **a.** Silvestro Lega, *Pagliai al sole*, ca 1890. Olio su tela, 27,7×37,7 cm. Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci-Oddi.
- **b.** Giovanni Fattori, *I buoi*, 1890. Olio su tela, 55×70 cm. Livorno, Villa Mimbelli, Museo Civico Giovanni Fattori.
- **c.** Giovanni Fattori, *Diego Martelli a Castiglioncello*, ca 1867/1875. Olio su tavola, 13×20 cm. Milano, Collezione privata.
- **d.** Odoardo Borrani, *Ritratto di bambino in piedi*, 1869. Olio su tavola, 52×26 cm. Collezione privata.
- **e.** Vincenzo Cabianca, *Effetto di sole*, ca 1868/1870. Olio su tela, 30,6×19,5 cm. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.
- **f.** Telemaco Signorini, *Il Ghetto di Firenze*, 1882. Olio su tela, 42×28 cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.
- **g.** Telemaco Signorini, *Montmartre*, ca 1873/1878. Olio su tela, 41,5×32 cm. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

25.5.1

Giovanni Fattori (1825-1908)

Il solitario cantore della Maremma

Giovanni Fattori, uno fra i maggiori pittori italiani dell'Ottocento, nasce a Livorno il 6 settembre 1825 › Ant. 240 e partecipa con ardore giovanile ai moti rivoluzionari del 1848. Studia svogliatamente all'Accademia di Belle Arti di Firenze, sotto la guida di *Giuseppe Bezzuòli* (1784-1855), artista che comunque non stima.

I suoi esordi sono pertanto nel solco della tradizione accademica. Ma già dai primi anni Cinquanta frequenta il Caffè Michelangelo, dove entra in contatto con quella che egli stesso definisce «una classe di giovani [artisti], i quali erano divenuti nemici dei professori accademici: guerra all'arte classica!». L'adesione di Fattori alla macchia è dunque spontanea e quasi fisiologica. Quel *qualcosa* che, fin dagli anni dell'Accademia, lo aveva reso insofferente nei confronti della pittura storico-celebrativa, riusciva finalmente ad avere un nome. Si trattava, in pratica, della volontà di indagare la realtà secondo il «puro verismo», obbedendo cioè allo «stimolo acuto di fare studi di animali e paesaggio» nel tentativo «di mettere sulla tela tutte le sofferenze fisiche e morali di tutto quello che disgraziatamente accade».

«Quando all'arte si leva il verismo che resta?», si chiede Fattori, «Il verismo porta lo studio accurato della Società presente, il verismo mostra le piaghe da cui è afflitta, il verismo manderà alla posterità i nostri costumi e le nostre abitudini».

25.188 ↑
Giovanni Fattori, *Cavallo intero e studio di zampe*, ca 1879. Matita di grafite su carta bruna, 12,4×17,5 cm. Livorno, Villa Mimbelli, Museo Civico Giovanni Fattori.
Disegni e stampe

25.189 ↑
Giovanni Fattori, *Studio di somaro al traino*, ca 1880/1890. Matita di grafite su carta avorio, 9×14 cm. Dal *Taccuino del frate*. Livorno, Villa Mimbelli, Museo Civico Giovanni Fattori.
Disegni e stampe

■ **Buttero** Dal greco *botèr*, pastore. Mandriano, guardiano a cavallo di mandrie di mucche e cavalli allevati allo stato brado soprattutto nelle campagne della Maremma.

I temi preferiti e continuamente ricorrenti nel Fattori macchiaiolo sono quelli che rappresentano la vita militare e il lavoro dell'uomo. Ma, a differenza dei pittori accademici, i quali amavano rappresentare grandi battaglie storiche al fine di porre in risalto i sentimenti dell'amor di patria e del coraggio virile, Fattori indaga le situazioni più quotidiane, meno appariscenti e, proprio per questo, reali.

L'altro soggetto fondamentale dell'arte fattoriana è quello del lavoro. E poiché la società toscana della seconda metà del XIX secolo è ancora quasi completamente agricola, l'attenzione dell'artista va soprattutto ai contadini, ai pastori, ai bùtteri e alle loro attività quotidiane.

Nel 1869 anche il mondo accademico ufficiale incomincia ad accorgersi del valore di Fattori, nonostante il suo carattere schivo e riservato: in quell'anno viene nominato «professore dell'insegnamento superiore di pittura» all'Istituto di Belle Arti di Firenze, mentre dal 1886 diviene anche docente di Disegno e di Perfezionamento di Pittura all'Accademia di Belle Arti.

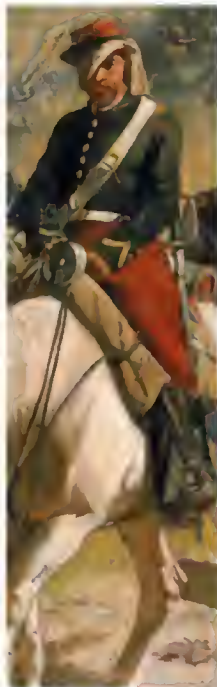
A fronte di un'attività pittorica sempre crescente iniziano anche ad arrivare i primi riconoscimenti di carattere internazionale. Nel 1875 un suo dipinto è addirittura ammesso al prestigioso *Salon* di Parigi che, proprio in quell'anno, rifiuterà invece le opere di Pierre-Auguste Renoir, uno dei maggiori rappresentanti del movimento impressionista › par. 26.5.

Il 30 agosto 1908, semplicemente come era vissuto, Giovanni Fattori si spegne a Firenze.

Il disegno La stessa attenzione che l'artista pone all'osservazione e allo studio della figura umana viene riservata anche alla natura e agli animali: soprattutto buoi, asini e cavalli. «È la forma che si deve conoscere», amava infatti ripetere, «e nei miei piccoli album si troveranno nasi di cavallo, zoccoli, gambe, interi ecc. fatti per strada, nascosto negli usci e dove potevo nascondermi».

E proprio negli album e nei taccuini, che Fattori portava sempre in tasca, come lui stesso scrive nei suoi diari, troviamo moltissimi disegni dal vero, realizzati a matita, a volte anche ripassati a penna e inchiostro, con veloci schizzi di paesaggio e vivacissimi studi di animali da soma e da lavoro Fig. 25.188. È il caso, ad esempio, dello *Studio di somaro al traino*, tratto dal cosiddetto *Taccuino del frate*, databile tra il 1880 e il 1890 Fig. 25.189. L'animale è rappresentato anteriormente di tre quarti, con l'esclusione delle zampe. Il tratto, leggero ma continuo e sicuro, si limita al puro segno della matita di grafite, praticamente privo di tratteggio e di altri effetti chiaroscurali. In questo modo Fattori

25.190 ↑
Giovanni Fattori, *Campo italiano alla battaglia di Magenta*, 1862. Olio su tela, 240×348 cm. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

25.191 →
Campo italiano alla battaglia di Magenta. Particolare.

evidenzia perfettamente i contorni, con una speciale attenzione ai particolari dei finimenti e del basto, al quale si aggancia la stanga sinistra del carro che l'animale sta trainando.

Campo italiano alla battaglia di Magenta Allo studio dal vero Fattori fu inizialmente indirizzato dal pittore romano Nino Costa › par. 25.5.4 che, trasferitosi a Firenze nel 1859, si accorse immediatamente delle straordinarie doti pittoriche dell'artista livornese. Ed è proprio Costa, infatti, che incoraggia Fattori a partecipare al concorso del 1859 per la realizzazione di quattro grandi tele celebrative delle principali battaglie risorgimentali. Nel 1862 l'artista risulta vincitore con il dipinto dal titolo *Campo italiano alla battaglia di Magenta*, dove l'esercito franco-piemontese sconfisse gli Austriaci nella Seconda guerra d'indipendenza. Nella scena non rappresenta, come di consueto, il momento eroico della battaglia, ma il mesto e silenzioso ritorno dei feriti Fig. 25.190. Alcuni, sulla sinistra, procedono a piedi; due soldati morti giacciono distesi in mezzo al viottolo sterrato, mentre un ufficiale con la testa bendata avanza su un cavallo dal passo stanco Fig. 25.191. I feriti più gravi, infine, sono adagiati su un carro e accanto a loro si prodigano due monache infermiere. A destra, i soldati destinati al fronte si fermano a osservare il doloroso corteo dei compagni che andranno a rimpiazzare.

L'opera non può ancora definirsi macchiaiola, in quanto disegno e chiaroscuro continuano a essere usati secondo le regole accademiche, anche se, soprattutto nella realizzazione del paesaggio, con le macerie di Magenta all'orizzonte, il colore viene già usato mediante estese campiture orizzontali. Il soggetto stesso, inoltre, prefigura con chiarezza alcuni dei temi caratteristici della grande pittura fattoriana. La ricerca in chiave realista appare infatti condotta in modo asciutto ed equilibrato, senza nulla concedere al sentimentalismo romantico.

La rotonda dei bagni Palmieri I tratti distintivi della pittura macchiaiola, invece, sono già perfettamente espressi nella *Rotonda dei bagni Palmieri*, una

tavoletta di appena 12 centimetri per 35, realizzata nel 1866 Fig. 25.192. In essa vengono rappresentate alcune benestanti che – così come usava – siedono al fresco sulla spiaggia, all'ombra del tendone di uno stabilimento balneare allora fra i più rinomati ed esclusivi di Livorno.

Il dipinto, insolitamente sviluppato in larghezza, secondo una prassi assai diffusa tra i Macchiaioli, è organizzato per semplici fasce di colore sovrapposte. Questo al fine evidente di meglio suggerire il senso d'immensità dell'orizzonte. Dal punto di vista tecnico Fattori abbandona il tradizionale chiaroscuro preferendo accostare pure e semplici macchie di colore di tonalità diversa. Di conseguenza anche i personaggi vengono individuati in modo estremamente sintetico, con veloci pennellate di colori quasi puri, che la predominante neutra degli sfondi contribuisce a mettere volumetricamente in risalto.

Il dipinto risulta dunque scandito in fasce orizzontali di colori tra loro perfettamente accordati o per assonanza (colore caldo con colore caldo) o per dissonanza (colore caldo con colore freddo).

Partendo dal basso, infatti, si succedono l'ocra della parte in ombra della rotonda, il giallo della parte al sole, l'azzurro intenso del mare qua e là increspato da tocchi di bianco, quindi il bruno rossiccio delle rocce che digradano verso la riva, l'azzurro grigiastro dell'afoso cielo estivo e, infine, l'arancio dorato della tenda.

Le *macchie* corrispondenti alle figure si addensano al centro, stagliandosi vivacemente contro il cielo e l'immagine che ne risulta, pur nella sommarietà della definizione, appare comunque solidamente costruita. Tale robusta concretezza di forme si riallaccia in modo diretto alla grande tradizione pittorica toscana, mostrandosi sempre più incline alla suggestione dei volumi piuttosto che alla rappresentazione dei fugaci stati d'animo, come avverrà invece con gli Impressionisti.

In vedetta Un altro esempio significativo di tecnica macchiaiola lo si riscontra nella tavoletta del 1872 nota come *In vedetta* o anche, più significativamente, *Il muro bianco* Fig. 25.193.

In essa il senso della prospettiva è dato dalla parete bianca sulla destra, la cui perfetta geometria interrompe con un taglio netto la linea dell'orizzonte, dove l'ocra della brulla pianura si confonde con l'azzurro violaceo del cielo. Le figure del soldato e del cavallo in primo piano si stagliano sullo sfondo bianco-giallastro del muro calcinato dal sole. Gli altri due cavalieri in lontananza equilibrano compositivamente il dipinto, quasi proseguendo idealmente la prospettiva della parete Fig. 25.194. La scena è giocata sui forti contrasti delle macchie e la sensazione che ne deriva è quella, immobile e sonnolenta, di un'afosa giornata d'estate. L'espediente compositivo del muro di sfondo era già stato usato da Fattori oltre un decennio prima nella tavoletta con *Soldati francesi del '59* Fig. 25.195, dove un piccolo plotone di militari bardati di tutto punto attende, insieme al suo comandante, in un'assolata piazza d'armi delle Cascine (originariamente tenuta di caccia dei granduchi di Toscana), a ridosso d'una spoglia parete grigiastra.

Bovi al carro La stessa immobile quiete estiva pervade anche *Bovi al carro* Fig. 25.196, una tela realizzata intorno al 1867, durante il soggiorno presso la casa di Diego Martelli a Castiglioncello, sulla riviera tirrenica. La natura selvaggia dei luoghi e la gente di quella terra piacquero molto a Fattori che vi ritornò spesso, soggiornando a lungo in Maremma e diventandone il cantore più sensibile e ispirato.

Il dipinto, che anche per dimensioni è, fra i paesaggi, uno dei più importanti di Fattori, rappresenta un carro trainato da una coppia di buoi sullo sfondo di un'assolata campagna. Il tema del paesaggio e del lavoro dei campi, del resto, è sempre stato uno fra i più sentiti dal grande pittore livornese.

25.192 ↑
Giovanni Fattori, *La rotonda dei bagni Palmieri*, 1866. Olio su tavola, 12×35 cm. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

25.193 →
Giovanni Fattori, *In vedetta* (*Il muro bianco*), ca 1872. Olio su tela, 37×56 cm. Valdagno, Collezione privata.

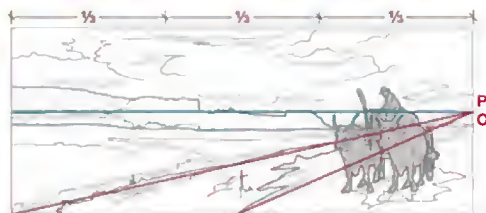
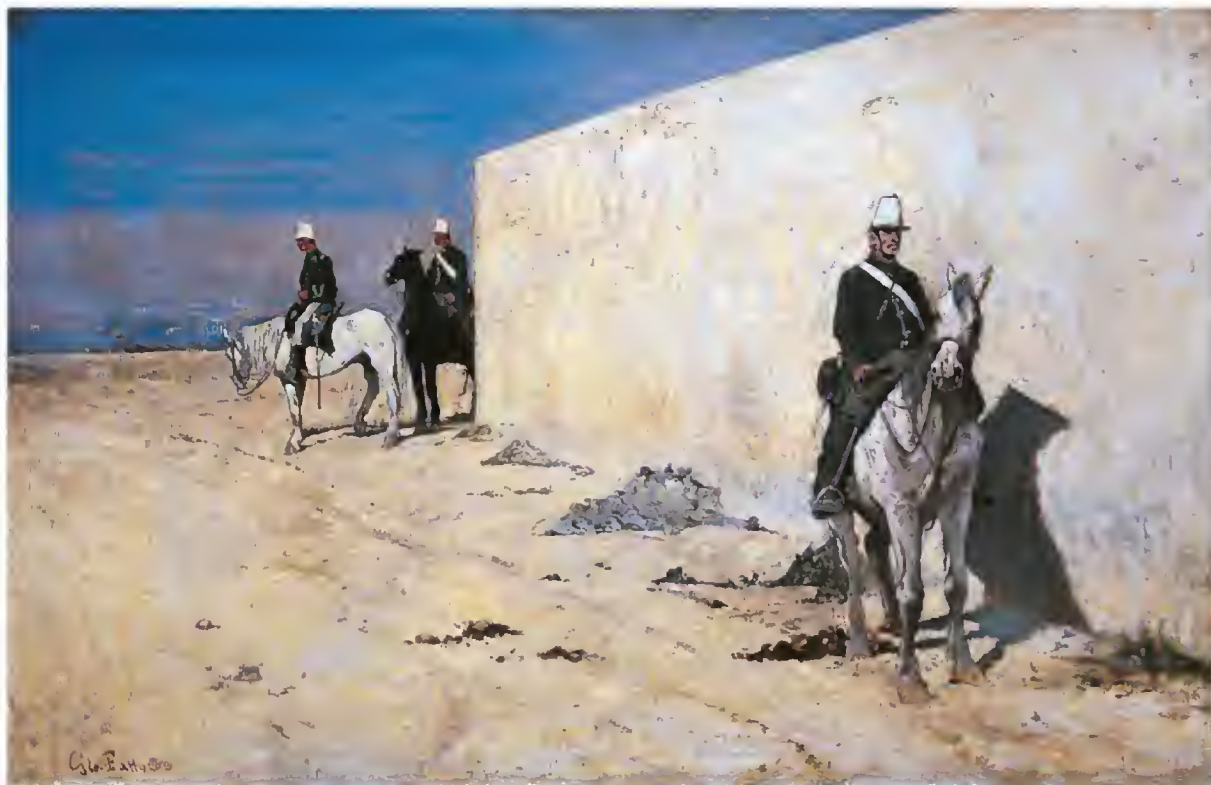
25.194 →
Schema prospettico di *In vedetta*.

25.195 →
Giovanni Fattori, *Soldati francesi del '59*, ca 1859. Olio su tavola, 15,5×32 cm. Milano, Collezione privata.

25.196 ↘↓
Giovanni Fattori, *Bovi al carro*, 1867-1870. Olio su tela, 46×108 cm. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Intero e particolare.

25.197 ↗
Schema compositivo di *Bovi al carro*.

L
O

⅓
⅓
⅓
P
O

L'orizzonte, amplissimo, viene realizzato per campiture di colore sovrapposte in fasce: dal giallo brunastro delle stoppie, al grigio-azzurro del cielo, passando attraverso il verde brunastro delle colline che digradano verso una lingua di mare turchese, sulla destra. La grande profondità prospettica, già enfatizzata dall'esagerata preponderanza della larghezza rispetto all'altezza, è ulteriormente sottolineata dal viottolo che solca diagonalmente la campagna, fino all'orizzonte marino. All'interno di questa natura incontaminata il massiccio gruppo dei buoi con il carro e il contadino assume un significato quasi monumentale. La composizione, forzatamente decentrata a destra, rende in modo impeccabile il senso della vastità degli spazi, tipico della Maremma, e contribuisce a mettere in risalto la macchia compatta delle figure. Queste, in lentissimo movimento sotto il sole implacabile di un primo pomeriggio estivo, sembrano far parte esse stesse della natura che fa loro da sfondo.

Qui sta la grande invenzione compositiva di Fattori. Se, infatti, il carro fosse stato al centro o la tela fosse stata più stretta, l'insieme non avrebbe assunto quel perfetto equilibrio in cui paesaggio e figure si controbilanciano in modo quasi classico, senza che nessuno dei due prevalga Fig. 25.197 .

Cavalli bradi nella pineta di Tombolo L'attenzione al paesaggio e alle sue atmosfere naturali è costante in tutto l'arco dell'attività pittorica di Fattori. In *Cavalli bradi nella pineta di Tombolo* Fig. 25.198 , una grande tela databile intorno al 1866/1867, quando era ospite di Martelli a Castiglioncello, sembrano riecheggiare le parole stesse dell'artista, secondo il quale «Tutto il creato che vedo, osservo e tocco mi incanta». E questa sensazione di perenne e quasi fanciullesco incantamento è qui messa in evidenza – come sempre nella sua pittura – sia attraverso una composizione rigorosa sia con lo strumento più tipicamente macchiaiolo del colore.

La massa compatta delle chiome dei secolari pini marittimi giganteggia scenograficamente al centro, fra il verdeggiare della macchia mediterranea, sullo sfondo di un cielo lattiginoso. A destra, in primo piano, due cavalli in fuga galoppano liberi, code e criniere al vento, attraverso i bassi cespugli.

Il succedersi dei vari piani di vegetazione, individuati con ampie e veloci campiture, crea pertanto un suggestivo effetto prospettico di sfondamento, restituendo il senso complessivo di totale immersione nell'amata natura della Maremma.

Ritratto della figliastra Nella ritrattistica Fattori mette a punto una tecnica di grande impatto emotivo, che taluni critici del tempo hanno voluto avvicinare stilisticamente a quella del più giovane Édouard Manet › par. 26.2, conosciuto direttamente nel corso di un breve soggiorno parigino (1875). Il *Ritratto della figliastra*, figlia della seconda moglie, appartiene al periodo più maturo e produttivo di Fattori, che qui sembra aver superato anche certe indeterminatezze della macchia Fig. 25.199 . La donna posa seduta, leggermente di tre quarti, con le mani raccolte in grembo nell'atto di reggere un ventaglio semiaperto. La testa, incorniciata da una gran massa di capelli neri raccolti in alto, è ruotata

25.198 ↑
Giovanni Fattori, *Cavalli bradi nella pineta di Tombolo*, ca 1866/1867. Olio su tela, 85×174 cm. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Collezione Gagliardini.

25.199 →
Giovanni Fattori, *La figliastra*, 1889. Olio su tela, 71×55 cm. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

25.200 →↘
Giovanni Fattori, *Ritratti*.

a. *La cugina Argia*, 1861. Olio su cartone, 36,2×29 cm. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.
b. *La terza moglie*, 1905. Olio su tela, 85×65 cm. Livorno, Villa Mimbelli, Museo Civico Giovanni Fattori.

■ **Piagentina** Detta anticamente *Pergentina*. Località ancora semi-agricola alla periferia orientale di Firenze. A partire dal 1861 in «questa terra esiliata dalla città ma già cittadina» incominciarono a ritrovarsi alcuni Macchiaioli che dipingevano all'aperto, ispirandosi alla natura e alla sua poetica mutevolezza stagionale. E proprio dal luogo presero poi il nome di *Scuola di Piagentina*.

nella stessa direzione del busto, quasi a fissare con curiosità e determinazione qualcosa che le ha catturato l'attenzione. Il vestito bianco-crema, così come l'ampia pettorina anteriore, sono costruiti accostando – e in parte sovrapponendo – pennellate di varie scalature di colore, il cui effetto finale è quello di dare corpo e compattezza al busto. Il fiore rosso dipinto sul ventaglio, così come il nastrino di raso nero al collo, la ben acconciata capigliatura e i grandi occhi sgranati, egualmente neri, contribuiscono a definire e far meglio emergere il profilo dallo sfondo chiaro di una semplice parete intonacata.

La postura, che – come in molti altri ritratti fattoriani Fig. 25.200 – risente con evidenza del crescente ricorso al ritratto fotografico, è studiata dall'artista con grande finezza. Gli occhi, ad esempio, sono resi più vivi e palpitanti da un tocco di bianco che simula il riflesso della luce sulla cornea. Questo conferisce allo sguardo un'espressione intensa e penetrante, che restituisce con gran realismo il carattere semplice ma risoluto della giovane effigiata.

25.5.2 Silvestro Lega (1826-1895)

L'intimità del quotidiano

Silvestro Lega, nato l'8 dicembre 1826 a Modigliana, presso Forlì, e scomparso a Firenze il 21 settembre 1895, rappresenta la voce più familiarmente lirica della pittura macchiaiola.

Formatosi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, sotto Giuseppe Bezzuoli (1784-1855), frequentò anche la scuola privata del purista › par. 25.1.11 *Luigi Mussini* (Berlino, 1813-Siena, 1888). Fu volontario nel 1848 e partecipò alla Seconda guerra d'indipendenza (1859); rientrato a Firenze, si stabilì nella zona di Piagentina (1861), ospite dell'amico editore Spirito Batelli e della sua famiglia. Uomo schivo, solitario e poco incline ai compromessi, lascerà Piagentina intorno al 1870, dibattendosi spesso in grandi ristrettezze economiche › Ant. 241 e soggiornando presso vari amici e benefattori, soprattutto a Bellariva, alla periferia Sud-orientale di Firenze, e al Gabbro, nell'entroterra livornese.

Costantemente ispirato al disegno nitido e preciso del Quattrocento fiorentino, dopo aver esordito come pittore di temi storici andò sempre più avvicinandosi alla macchia, convertendosi definitivamente a essa attorno al 1861. Lega, comunque, fornisce le sue prove più alte quando si impegna nei temi di soggetto quotidiano, rispecchianti soprattutto la realtà della semplice vita familiare. Ecco allora che, attraverso la descrizione dei modesti e quasi insignificanti ambienti di tutti i giorni (tranquilli interni domestici, ritratti di amici e conoscenti, veloci bozzetti, squarci di paesaggi toscani inondati di sole), Lega riesce a restituirci il travaglio e la complessità sociale di un'intera epoca, nella difficile fase di transizione da una realtà ancora agricola ai primi fermenti di quella industriale.

Il canto dello stornello Nel *Canto dello stornello*, un celebre olio del 1867 Fig. 25.201, Lega si cimenta in due dei suoi temi prediletti: il ritratto e l'ambientazione d'interni. Tre signorine di buona famiglia (la giovane fidanzata Virginia Batelli e le sorelle Maria e Isolina Cecchini) sono raffigurate nel momento in cui cantano uno stornello, nel salotto di casa Batelli, con Virginia che esegue anche l'accompagnamento al pianoforte. Le tre esili figurette, ritratte in prezioso controluce presso una grande finestra aperta per metà, vengono tratteggiate con naturalezza e vivacità, ponendo grande attenzione allo studio delle espressioni, con l'incresparsi delle labbra nel canto, alla scelta dei colori e all'armoniosa composizione dell'insieme.

25.201 ←↓
Silvestro Lega, *Il canto dello stornello*, 1867. Olio su tela, 158×98 cm. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Intero e particolare.

25.202 ↓
Silvestro Lega, *Curiosità*, ca 1869/1870. Olio su tela, 70×51,5 cm. Milano, Collezione privata.

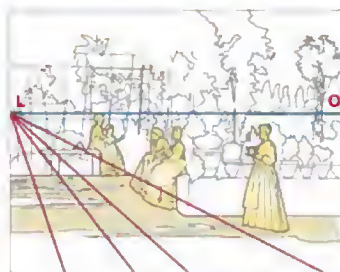
La chiarissima luce estiva che proviene dall'esterno allude alla quieta dolcezza della campagna di Piagentina, della quale si indovinano appena i profili che trascolorano morbidamente all'orizzonte, con la tipica indeterminatezza macchiaiola. All'interno, come già nell'amico Borrani › Fig. 25.217, la stessa luce indugia su vari particolari: dalla tastiera del pianoforte alle mani della pianista, dalla camicetta bianca della ragazza in piedi alla ricca tenda fiorata raccolta morbidamente sulla destra. Un'ancora più marcata attenzione al controluce si ritrova in *Curiosità*, una tela appena più tarda **Fig. 25.202**, in cui una ragazza è còlta nel momento in cui curiosa, con palpitante naturalezza, tra le stecche di una grande persiana chiusa.

Ovunque l'indagine pittorica di Lega è al tempo stesso acuta e intima, riuscendo a porre eguale attenzione sia alla freschezza domestica della rappresentazione sia alla quotidianità dei soggetti.

Il pergolato *Il pergolato*, esposto originariamente con il significativo titolo di *Un dopo pranzo*, allude a un altro tipico tema dell'artista **Fig. 25.203**. Mentre il titolo attuale, attribuitogli dopo il 1923, rimanda al luogo della rappresentazione (il cortile di casa Batelli), quello iniziale precisa con più efficacia proprio il momento dell'azione, illustrando una consuetudine del tutto italiana: quella del caffè pomeridiano.

All'ombra di un fitto pergolato, infatti, tre signore si intrattengono con una bambina in attesa che la cameriera – che sopraggiunge da destra con il vassoio della caffettiera – venga a servire un buon caffè. Lo spazio della metà destra della scena è limitato e quasi compresso dalla presenza di un basso muretto con vasi di cotto contenenti variopinte fioriture di stagione. Sull'ammattonato irregolare, tra le cui commettiture spuntano qua e là teneri ciuffi d'erba, il sole, ormai basso sull'orizzonte, proietta lunghissime ombre, mentre il punto di fuga dell'impiantito, posto verso l'estremo limite si-

25.203 ←↓
Silvestro Lega, *Il pergolato* (*Un dopo pranzo*), 1868. Olio su tela, 75×93,5 cm. Milano, Pinacoteca di Brera. Intero e particolare.

25.204 ↓
Schema prospettico e compositivo del *Pergolato*.

nistro della tela, induce a perdere lo sguardo nella campagna Fig. 25.204. Nell'insieme il ritmo lento e pacato della scena e i toni dorati della luce trasmettono all'osservatore la placida sensazione della calda ora di un tardo pomeriggio d'estate, nella «campagna umile e modesta» di Piagentina.

Il controllato equilibrio della composizione e la limpidezza del disegno derivano dai lunghi esercizi accademici giovanili. Il soggetto domestico, i palpitanti effetti luministici, la stesura dei colori per veloci campiture giustapposte, invece, sono gli esiti della nuova sensibilità macchiaiola, che trova significativi riscontri anche in contemporanee opere impressioniste di soggetto analogo › Fig. 26.107.

La visita Ancora al 1868 risale *La visita* Fig. 25.205, altra magistrale testimonianza di quotidianità piccolo borghese, ambientata anch'essa davanti alle amichevoli mura di casa Batelli. Insieme ai due dipinti precedenti questo forma una sorta di ideale trittico della poetica leghiana, ribadendo – come notava l'amico Telemaco Signorini – la volontà di «produrre un'arte dove la sincerità d'interpretazione del *vero reale*, dovesse [...] continuare la sana tradizione [...] col *sentimento* umano dell'epoca nostra».

La scena si svolge all'aperto, sull'aia ammattonata antistante la casa padronale. Virgilia Batelli (in nero e in lungo, sulla sinistra) sta accogliendo (o, assai più verosimilmente, congedando) le due sorelle Cecchini in visita, mentre una terza figura (forse la madre delle due giovani) sembra attendere, arretrata di qualche passo. La linea d'orizzonte Fig. 25.206 individua un piano d'osservazione ad altezza d'uomo, come di chi stesse guardando la scena facendone anch'egli parte.

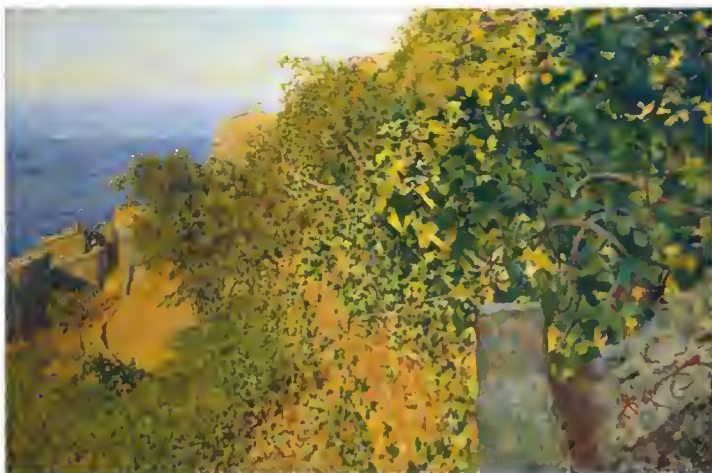
25.205 ↑
Silvestro Lega, *La visita*, 1868. Olio su tela, 31×60 cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Intero e particolare.

25.206 ↗
Schema prospettico e compositivo de *La visita*.

Gli alberi spogli, il cielo nebbioso in lontananza e le mantelline sulle spalle delle donne (nere per le sorelle e rosa antico per la madre) alludono a una fredda ambientazione autunnale, in modo che il portone verde d'ingresso, aperto a metà, induca per contrasto a immaginare il tepore familiare dell'inter-

25.207 ↑ Telemaco Signorini, *Vegetazione a Riomaggiore*, 1894. Olio su tela, 58×90 cm. Genova, Galleria d'Arte Moderna.

25.208 ↑ Telemaco Signorini, *La piazza di Settignano*, ca 1881. Olio su tela, 32,8×53,1 cm. Collezione privata.

25.209 ← Telemaco Signorini, *La piazza di Settignano all'ombra*, ca 1881/1889. Olio su tela, 36×51 cm. Collezione privata.

no. La nitidezza del tratto, come in una pittura antica, così come l'impiego di colori caldi ma dai toni spenti, distribuiti a piccole macchie giustapposte, restituiscono il senso di un'ambientazione «vera», ma al tempo stesso velata di tenera malinconia.

25.5.3 Telemaco Signorini (1835-1901)

Fra denuncia sociale e Naturalismo

Figlio d'arte (il padre *Giovanni* era un mediocre ma stimato pittore presso la corte granducale), *Telemaco Signorini* nasce il 18 agosto 1835 a Firenze, dove anche si spegne, il 10 febbraio 1901. Fu proprio il padre che lo indusse inizialmente a frequentare l'Accademia di Belle Arti, dalla quale comunque si allontanò fin dal 1854, approdando a una ricerca pittorica svincolata dalle rigidezze convenzionali e ispirata principalmente alla copia dal vero e alla sperimentazione di nuovi effetti luministici.

Volontario garibaldino nella campagna del 1859, fu in seguito a Parigi dove conobbe Corot, entrando poi in amicizia con diversi *Barbizonniers*. In conseguenza di questi rapporti Signorini andò sempre più maturando quello stile arioso e attento alla restituzione del dato naturale che, subito dopo, lo porterà ad aderire – insieme a Silvestro Lega – anche al gruppo fiorentino di Piagentina.

Spirito caustico, critico acuto e polemista raffinato, dal 1868 alternò alla permanenza fiorentina lunghi soggiorni in Liguria **Fig. 25.207** e ripetuti viaggi in Francia e Inghilterra, Paesi – questi ultimi – dove il lirismo malinconico dei suoi paesaggi venne fin da allora particolarmente apprezzato.

Padrone di una tavolozza di straordinaria preziosità cromatica, si cimentò anche su importanti temi di attualità e di denuncia sociale. I suoi livelli espressivi più alti, comunque, restano legati alla pittura d'ambiente e al ritratto dal vero, sempre condotti con freschezza e grande luminosità di atmosfere, alla costante ricerca di quello che lui stesso definiva «un realismo migliore».

La piazza di Settignano Uno dei dipinti che più convintamente testimonia l'adesione di Signorini alla pittura macchiaiola è senza dubbio *La piazza di Settignano* **Fig. 25.208**, di cui ha fornito anche altre interessanti visioni consimili, pur se in stagioni e ore diverse **Fig. 25.209**. La tela, realizzata verosimilmente nel 1881, rappresenta la piazza principale del suo paese natale – Settignano –, un piccolo borgo rurale adagiato fra le colline, che molti Macchiaioli amavano frequentare anche per l'incantevole vista su Firenze.

La scena, inquadrata secondo un taglio marcatamente orizzontale, propone l'ampia visione della piazza semideserta che, scandita da un susseguirsi di zone in ombra e in luce, riempie da sola quasi la metà del dipinto. I semplici e chiari volumi delle case sullo sfondo si pongono come una quinta tea-

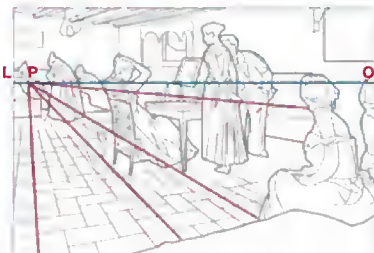
trale contro l'azzurro limpido d'un cielo estivo. Le grandi insegne dipinte o appese – quasi tutte perfettamente leggibili – rimandano alla dimensione quotidiana e familiare della vita di paese, con i bottegai sulla porta dei rispettivi negozi, i cavalli in attesa o ad abbeverarsi alla fontana, un raro passante che attraversa lo sterrato della piazza battuto dal sole. Architetture e figure appartengono a un paesaggio urbano costantemente ricorrente in Signorini, tratteggiato con parsimonia di colori ma con ricchezza di partecipazione emotiva, nella convinta consapevolezza, come egli stesso scriveva, «che l'arte sola ha la potenza eterna di dare al falso l'illusione del vero». E questa meravigliosa illusione è costruita proprio attraverso la macchia, che suggerisce spazi e campiture senza mai definirli compiutamente.

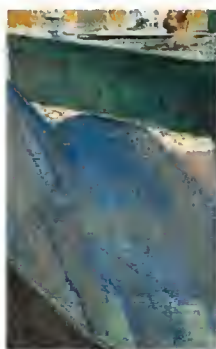
25.210 ↑↗↓
Telemaco Signorini, *Sulle colline a Settignano*, ca 1885. Olio su tela, 37×50 cm. Collezione privata. Intero e particolari.

Sulle colline a Settignano La riflessione, tipicamente macchiaiola, sulla natura nella dolce campagna toscana e sui personaggi che la popolano, ritorna con accenti di grande lirismo nella tela del 1885 *Sulle colline a Settignano* **Fig. 25.210**. L'esile figuretta di una ragazza biancovestita, intenta a un piccolo lavoro all'uncinetto, è rappresentata mentre siede sul muretto in pietra di un viottolo, sullo sfondo delle colline settignanesi, al di là di una vigna, contro il tenero cielo azzurro di una giornata di primavera.

Paesaggio e figura in primo piano, in reciproco e perfetto equilibrio, rimandano a una serena visione della realtà, strutturata attraverso l'affettuosa notazione di atti, stati d'animo e visioni legati alle piccole cose del quotidiano. La tecnica realizzativa, con pennellate veloci di colori vividi e una capacità di sintesi compositiva al tempo stesso poetica e rigorosa, asseconda quella che – secondo Diego Martelli – era la dote di Signorini di fornire sempre una «freschissima impressione dal vero».

La toilette del mattino Opera della piena maturità, *La toilette del mattino* Fig. 25.211 tocca un tema – quello della prostituzione – più prossimo agli ambienti della *bohème* francese › par. 27.7 che alla tradizione narrativa toscana. Proprio per questo assume un rilievo assolutamente particolare nella produzione di Signorini, anche per l'enfasi delle dimensioni (120×170 cm), completamente estranea alle consuetudini macchiaiole di tele e tavolette abitualmente assai più piccole.

La scena, forse ambientata nel postribolo fiorentino di via de' Lontanmorti, una strada dell'antico ghetto ora scomparsa, raffigura un vasto ma basso stanzone inondato da destra dalla prima luce di un chiaro mattino. Tre distinti gruppi di figure si dispongono idealmente lungo la diagonale destra della tela. Al centro, presso un tavolino da toilette, una giovane donna seduta si acconcia i capelli davanti allo specchio, sotto lo sguardo di un'amica, in piedi alla sua destra, con un sigaro in bocca, dietro la quale si intravede la figura di un mattiniero cliente, negligentemente seduto sul bordo del tavolino. A destra, in primo piano, seduta di spalle su un divano scarlatto, una terza ragazza si volge in atto di parlare con una donna più anziana che le sta allacciando il bustino. A sinistra sullo sfondo, infine, un secondo cliente se ne sta stravaccato su un altro divano, mentre un'anziana si china verso di lui, forse per porgergli qualcosa, e una quarta ragazza siede al lato opposto.

25.211 ↑↗↓
Telemaco Signorini,
La toilette del mattino, 1898.
Olio su tela, 120×170 cm.
Milano, Collezione privata.
Intero e particolari.

25.212 ↗↓
Schema prospettico
e compositivo de *La toilette del mattino*.

Il taglio compositivo è di tipo fotografico. L'ammattonato dell'impiantito identifica con estremo rigore una linea d'orizzonte molto bassa, quasi a suggerire che anche l'osservatore sia a sua volta seduto o semisdraiato, in un contesto generale di grande intimità e confidenza Fig. 25.212.

L'assoluta naturalezza delle posture, la semplicità dell'arredo, la nota domestica del gatto di casa, alludono a una dimensione del piacere semplice e senza pretese, lontana dagli sfarzi raffinati dei locali parigini.

Nessuno dei personaggi del dipinto guarda verso l'osservatore, così che Signorini sembra porsi volutamente come narratore esterno: distante e partecipe al tempo stesso, ma sicuramente mai giudicante.

La stesura del colore, sempre priva di disegno preparatorio, appare veloce e asciutta, con campiture a macchie di varie scalature tonali che suggeriscono con grande efficacia l'effetto del chiaroscuro.

25.5.4

Gli altri Macchiaioli

Alla ricerca del colore che commuove

Il movimento macchiaiolo nasce e si sviluppa principalmente in Toscana, ma non per questo ha un respiro limitatamente provinciale. I suoi principali aderenti, infatti, a prescindere dal luogo di nascita o di provenienza, sono tutti fortemente infiammati di spirito patriottico e risorgimentale, il che contribuisce a determinare una forte coesione culturale e morale, favorendo nello stesso tempo anche una fervida circolazione di idee e di esperienze.

Oltre a questo, comunque, la maggior parte dei Macchiaioli coltiva frequenti contatti anche con tutte le grandi scuole artistiche italiane ed europee, che spesso si concretizzano anche in lunghi soggiorni all'estero: soprattutto a Londra e, ancora di più, a Parigi. Per affinità tematiche, del resto, sono i paesaggisti di Barbizon e gli Impressionisti a interessare maggiormente i pittori italiani e, di conseguenza, le reciproche influenze artistiche risultano tutt'altro che secondarie o episodiche.

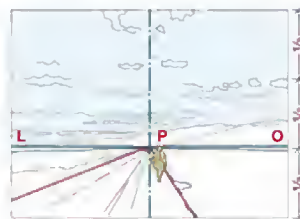
Nino Costa (1826-1903)

Giovanni Costa, detto *Nino*, pittore di formazione ancora accademica, nasce a Roma il 15 ottobre 1826 e muore il 31 gennaio 1903 a Marina di Pisa, presso Bocca d'Arno. Patriota attivo e convinto, partecipa ai moti del 1848 e alla difesa di Roma sul Gianicolo (1849), mentre nel 1870 è fra i primi a varcare la Breccia di Porta Pia. Eletto in seguito consigliere comunale (1870-1877), si dedica soprattutto al riordino delle collezioni d'arte capitoline. A partire dagli anni Cinquanta si volge decisamente alla pittura di paesaggio, entrando in contatto con vari ambienti artistici europei e restando influenzato soprattutto da Corot. Nel 1859 si trasferisce a Firenze, dove la sua continua ricerca del vero esercita una fortissima influenza su tutto il gruppo dei Macchiaioli del Caffè Michelangelo e su Fattori in particolare › Ant. 242.

Strada in pianura In *Strada in pianura*, un olio del 1890 Fig. 25.213, Costa rappresenta una semplice strada sterrata che solca la pianura in modo rettilineo, fino a perdersi all'orizzonte, sullo sfondo di una successione di massicci montuosi che quasi trascolorano contro un cielo striato di nubi violacee.

L'impianto prospettico del dipinto è semplicissimo quanto efficace Fig. 25.214: la linea dell'orizzonte geometrico, infatti, è poco più alta di quella dell'orizzonte fisico, mentre il punto di fuga centrale cade esattamente nella mezzeria della tela, guidando psicologicamente l'occhio dell'osservatore oltre lo stesso limite dell'infinito.

25.213 ↑← Nino Costa, *Strada in pianura*, 1890. Olio su tela, 27,6×36,6 cm. Milano, Fondazione Cariplo. Intero e particolare.

25.214 → Schema prospettico di *Strada in pianura*.

La grande preponderanza del cielo, che riempie esattamente i due terzi dell'intera superficie dipinta, dilata ulteriormente la percezione dello spazio, generando una sensazione di serena immensità. Il motivo è condotto dal vero, dando molto rilievo al dato atmosferico, allo stesso modo di come – ancor prima dei Macchiaioli – facevano già anche i *Barbizonniers*, con i quali Costa era entrato in contatto durante i suoi soggiorni parigini. La figura del viandante che avanza, al centro, così come il carro che si allontana quasi al filo dell'orizzonte, misurano ulteriormente la profondità dello spazio, in modo elementare ma efficace, al di fuori di qualsiasi schematismo accademico.

Giuseppe Abbati (1836-1868)

Giuseppe Abbati nasce a Napoli il 13 gennaio 1836 e muore poco più che trentenne a Firenze, sua patria di adozione, il 21 febbraio 1868. Figlio di un modesto pittore, frequenta l'Accademia di Belle Arti di Venezia dal 1850 al 1853. Nel 1860 combatte con i garibaldini. In quello stesso anno arriva a Firenze, dove entra subito in sintonia con gli artisti del Caffè Michelangelo, unendosi in seguito anche al gruppo di Piagentina e frequentando la casa di Martelli a Castiglioncello.

Chiostro La pittura di Abbati è semplice ma di grande impatto, costruita per masse (*macchie*) solide e ben scandite. Il *Chiostro*, databile al primo periodo fiorentino (circa 1861), ne rappresenta uno degli esempi più intensi Fig. 25.215.

La composizione dell'immagine, pur nella sua essenzialità, è calibrata con attenzione quasi geometrica. La scura campitura del portico, la cui fresca penombra è resa con un bruno profondo, contrasta fortemente con l'abbagliante candore dei blocchi di marmo. Allo stesso modo, nella parte bassa del dipinto, il verde scuro della chiazza d'erba in primo piano si contrappone al luminoso ocra del cortile. Un personaggio dallo sgargiante berretto turchese, infine, se ne sta seduto appoggiando la schiena alla colonna di sinistra. Il senso dello spazio viene suggerito grazie ai nitidi volumi dei blocchi di marmo, resi con poche e decise pennellate. La sobrietà della tavolozza e la pacatezza dei toni, invece, restituiscono in modo quasi solenne l'atmosfera di silenzio e di quiete dell'assolato pomeriggio estivo. L'uso generalizzato della macchia e l'assoluta assenza di disegno lasciano al colore la determinazione dei volumi e la giustapposizione degli spazi, così che, come scriveva Martelli, «si volle solamente per macchie, ossia per colori e per toni ottenere gli effetti del vero».

Finestra Temi analoghi ricorrono anche in *Finestra*, una piccola tavola databile intorno al 1866 Fig. 25.216. Il soggetto, semplice e quotidiano, è quello di una vecchia finestra con l'infisso in legno, senza vetro, come era d'uso nelle case di campagna del tempo. La veduta è dall'interno della stanza, per cui l'effetto del controluce è particolarmente evidente e suggestivo. Dal vano della finestra si intravede la macchia verde della vegetazione, sullo sfondo delicato di un cielo azzurro. La forte luce solare, mentre lascia in penombra l'ambiente, batte con forza sul legno malandato dell'anta, mettendone in rilievo la povertà del materiale e della

25.215 ↑
Giuseppe Abbati, *Chiostro*, ca 1861. Olio su cartone, 19,3×25,2 cm. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

25.216 ↗
Giuseppe Abbati, *Finestra*, ca 1866. Olio su tavola, 27×16,5 cm. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

25.217 →↓
Odoardo Borrani, *Cucitrici di camicie rosse*, 1863. Olio su tela, 64×54 cm. Collezione privata. Intero e particolare.

struttura. Il colore, steso per campiture successive di tonalità in armonico accordo fra loro, restituisce con grande realismo tutte le sfumature e i trapassi di luce del legno e della muratura circostante, dando all'insieme un carattere di serena intimità.

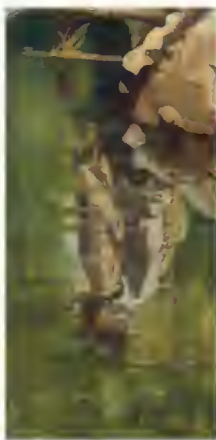
Odoardo Borrani (1833-1905)

Odoardo Borrani nasce a Pisa il 22 agosto 1833 e muore a Firenze il 14 settembre 1905. Figlio di un paesaggista, frequenta dapprima l'Accademia di Firenze e poi si perfeziona lavorando presso *Gaetano Bianchi* (1819-1892), pittore di soggetti storici e stimato restauratore di affreschi medievali e quattrocenteschi. Combattente durante la Seconda guerra d'indipendenza (1859), fu tra i primi ad aderire alla macchia, prediligendo temi legati al paesaggio toscano e alla pittura di interni, nella quale ha sempre saputo indagare con calore e sensibilità il piccolo universo quotidiano del suo tempo.

Cucitrici di camicie rosse Il sincero ardore patriottico di Borrani si esprime con particolare evidenza in *Cucitrici di camicie rosse* **Fig. 25.217** . Il dipinto, firmato e datato 1863, coniuga la memoria dell'epopea risorgimentale con l'intimità della vita familiare di provincia.

La scena, ambientata di primo mattino (l'orologio sul tavolinetto di destra, infatti, segna all'incirca le sette e un quarto), rappresenta tre giovani donne intente a cucire alcune camicie rosse per i volontari garibaldini. Una quarta donna, seduta di spalle, è appena giunta in visita alle amiche, come si desume dalla cappa blu appoggiata contro l'alto schienale della poltrona. Dai tendaggi bianchi filtra una luce chiara, che evidenzia con precisione il contorno delle figure femminili, ravvivando allo stesso tempo la percezione dei colori degli arredi. L'evidente alternarsi di bianco (le tende), rosso (le camicie e il decoro dello scialle della visitatrice) e verde (la tovaglia e il rivestimento in raso della poltrona) allude simbolicamente al neonato tricolore italiano, così come una stampa di Garibaldi e una veduta di Roma alla parete rimandano all'ancora irrisolta questione romana.

Nella puntuale descrizione del salottino piccolo-borghese, dunque, Borrani riesce a trasporre e condensare i suoi alti ideali libertari, riconducendo al microcosmo degli affetti familiari anche gli avvenimenti grandi e lontani della storia patria. L'impiego della tecnica macchiaiola appare qui complessivamente più contenuto, per consentire la messa in risalto di diversi particolari d'arredo e di vestiario, con una capacità e una sicurezza di indagine che gli derivano sia dall'amore per la pittura del Seicento sia – e forse maggiormente – dalle esperienze di restauratore di Paolo Uccello e di Piero della Francesca maturate in gioventù presso Gaetano Bianchi.

25.218 ↑↓
Odoardo Borrani, *Renaioli sul Mugnone*, 1880. Olio su tela, 141×112 cm. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Intero e particolare.

Renaioli sul Mugnone *Renaioli sul Mugnone* è una tela del 1880 **Fig. 25.218** , nella quale l'artista rappresenta due renaioli, i manovali addetti a estrarre la rena (cioè la sabbia) dal letto del torrente Mugnone, presso Firenze. Il tema della «ricerca del reale», assai ricorrente in molta della produzione artistica di Borrani, si intreccia qui con la cronaca sociale, tendente a documentare – come presso i Realisti francesi – la quotidianità dei lavori più umili.

La scena, luminosissima, rende il corso d'acqua una sorta di specchio naturale, nel quale si riflettono i massi della riva e il renaiolo di spalle con il setaccio in mano. Oltre la rigogliosa vegetazione che delimita, come una quinta teatrale, lo spazio della rappresentazione, si intravedono, sulla destra, due case, mentre a sinistra, nello sfondo, si profila già la periferia della città. La freschezza dei colori, stesi per campiture omogenee, così come l'essenzialità della composizione e l'attenzione per i particolari, delle rocce, per esempio, testimoniano la ricerca di un «vero» che, da un lato, viene colto con rigore ma, dall'altro, assume una dimensione quasi contemplativa.

Adriano Cecioni (1836-1886)

«Adriano Cecioni – operatore e giudicatore superbo – tardi conosciuto dai più – sempre amato dai buoni – non dalla fortuna – nato 1836, morto 1886». Nulla meglio di questo breve ed efficace epitaffio dell'amico Giosue Carducci riassume i caratteri principali di *Adriano Cecioni*, scultore, pittore e scrittore d'arte nato a Montebuono di Vaglia, presso Firenze, il 26 luglio 1836 e morto nel capoluogo toscano il 23 maggio 1886. Formatosi all'Accademia di Firenze, nel 1859 interrompe gli studi per arruolarsi come bersagliere nella Seconda guerra d'indipendenza. Negli stessi anni frequenta assiduamente il Caffè Michelangelo, del quale lascia anche un celebre acquerello satirico, nel quale gli amici macchiaioli sono rappresentati alla maniera di Daumier, con caratteristiche fisionomiche caricaturalmente esasperate › Fig. 25.157. Animo inquieto e intellettuale raffinato, poco incline ai compromessi, vagò a più riprese fra Firenze, Napoli, Parigi e Londra, ma senza mai riuscire a esprimere al meglio le sue potenzialità artistiche, che alla tecnica macchiaiola uniscono, nella scultura, una costante ricerca del reale.

Interno con figura Al 1868 circa risale la piccola tela di *Interno con figura*, nella quale ben si esprime il carattere privato e confidenziale che caratterizza i pochi esempi di pittura di Cecioni Fig. 25.219. In una modesta stanzetta tappezzata di carta da parati azzurra, una fanciulla intenta a cucire si è appisolata presso il gran letto in ferro appena rifatto e posto in posizione leggermente obliqua Fig. 25.220. La semplicità degli oggetti e degli arredi rappresentati, così come il tenue equilibrio dei colori, conferiscono alla scena un tono tranquillo e rassicurante. Anche la porta socchiusa sul fondo, attraverso la quale si intravede la stanza attigua, concorre a incrementare psicologicamente il senso di protezione e conforto offerto dalla casa.

La lezione macchiaiola, comunque, pur sempre riscontrabile nell'ammattonato del pavimento, è qui messa parzialmente in secondo piano, a detta

25.219 ↑↗↓
Adriano Cecioni, *Interno con figura*, ca 1868. Olio su tela, 28,5×35,5 cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Intero e particolari.

25.220 ↗
Schema prospettico di *Interno con figura*.

di Diego Martelli, dallo «studio esattissimo dei rapporti, approfondito con amore e coscienza nell'ambiente delle pareti domestiche».

Bambino col gallo Intorno allo stesso 1868 Cecioni realizza il gesso a grandezza naturale di *Bambino col gallo* Fig. 25.221, esposto anche al *Salon* parigino del 1870 e grazie al quale – sempre secondo Martelli – «tutta Parigi intelligente e artistica proclamò Adriano Cecioni il successo del giorno, lo scultore alla moda».

Abbandonata l'iniziale impronta accademico-celebrativa, che comunque non gli aveva fruttato particolari successi, l'artista esprime il meglio di sé nei gessi, nelle crete e – comunque – in opere di piccole dimensioni, immediatamente espressive e volutamente antimonumentali. In questo gesso, infatti, Cecioni riesce a bloccare con spontaneità e maestria il momento in cui un grosso gallo, trattenuto malamente dal bimbo, si divincola starnazzando nel tentativo di aprire le ali e spaventando a sua volta il piccolo, che – pur continuando a stringere a sé l'animale – strilla e chiude gli occhi. L'esito finale, assolutamente innovativo, è quello di aver saputo plasmare in nobile forma scultorea i piccoli accadimenti della vita di tutti i giorni, con umanità e immediatezza non retoriche. La difficoltà di «congelare» in una scultura movimenti repentini è espressa da Cecioni stesso, che al riguardo osserva: «[...] più il momento scelto è fugace, e più arduo è il tema, per la ragione che manca all'artista non solo il tempo di copiare comodamente le parti, ma anche quello di guardare un insieme per potere almeno adocchiare da che leggi dipenda una data espressione e in che linee risieda».

25.221 ↖
Adriano Cecioni, *Bambino col gallo*, ca 1868. Gesso, altezza 79 cm. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

25.222 ↑↓
Raffaello Sernesi, *Tetti al sole*, ca 1860. Olio su cartone, 12,3×19 cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Intero e particolare.

Raffaello Sernesi (1838-1866)

Raffaello Sernesi, nato a Firenze il 29 dicembre 1838, morì precocemente all'ospedale di Bolzano l'11 agosto 1866, per i postumi dell'amputazione di una gamba, a causa d'una ferita subita durante la Terza guerra d'indipendenza. Dopo aver frequentato l'Accademia di Firenze aveva già combattuto nella Seconda, unendosi poi al gruppo del Caffè Michelangelo. La sua incursione nel panorama macchiaiolo, pertanto, è precoce e fugacissima, ma densa di passione e significato.

Tetti al sole In *Tetti al sole*, una piccola e veloce veduta urbana realizzata intorno al 1860, l'ancor giovanissimo Sernesi dispiega già tutta la sua poetica Fig. 25.222. Con poche macchie di colore giustapposte e accordate nei toni, egli restituisce anche volumetricamente il senso profondo di un ordinario paesaggio urbano osservato in una tersa giornata di sole. La banalità del soggetto (forse corrispondente a quanto vedeva da una finestra di casa) viene riscattata dall'essenzialità dell'analisi, che cattura le forme geometriche di base, depurandole da qualsiasi compiacimento coloristico o estetico tendente a dettagliarne meglio i particolari o a definirne più attendibilmente i contorni. In tal modo Sernesi sembra quasi anticipare i fondamenti di alcune grandi esperienze artistiche del Novecento, nelle quali la limpida e massiccia strutturazione dei volumi assumerà importanza e significati straordinari.

25.6 La nuova architettura del ferro in Europa

Fra ponti, serre, gallerie e torri

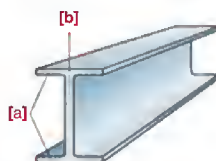
La forte industrializzazione che, pur con tempi e ritmi diversi (ma comunque sempre crescenti), aveva interessato tutti i maggiori Paesi europei fin dagli ultimi decenni del Settecento, era giunta, intorno alla metà del XIX secolo, a essere nel contempo la causa e l'effetto del momento di maggior sviluppo tecnologico che l'umanità avesse mai conosciuto. Ne era la causa, infatti, in quanto la prospettiva di ingenti e immediati profitti induceva gli industriali a sperimentare tecnologie e prodotti sempre più raffinati e concorrenziali, investendo risorse umane e materiali nel continuo ammodernamento degli impianti e nell'ottimizzazione dei cicli produttivi. Ne era però anche l'effetto, nel senso che la ricerca scientifica e il progredire delle conoscenze tecniche esigevano un'industria sempre più pronta a tradurre i progetti teorici in prodotti finiti da immettere sul mercato.

La seconda rivoluzione industriale A partire dall'invenzione, nel 1776, della prima *macchina a vapore* Fig. 25.223, capace cioè di trasformare il vapore dell'acqua che bolle in una caldaia in forza motrice, fu tutto un incredibile susseguirsi di nuove invenzioni e scoperte.

Tutti i campi della scienza e della tecnica conobbero allora uno sviluppo senza precedenti, cosicché fisica, chimica, medicina, astronomia – ma l'elenco potrebbe continuare – ebbero in un solo secolo più progressi di quanti non ne avessero maturati dall'inizio della civiltà umana. Il culmine di questa grandiosa corsa al progresso scientifico e all'evoluzione tecnologica, sostenuta in realtà più dagli interessi dei grossi gruppi industriali che dal desiderio di promuovere il benessere dell'umanità, come da più parti si voleva far credere, si ebbe comunque intorno agli ultimi decenni del XIX secolo, cioè negli anni di quella che, a ragione, sarebbe stata definita la *seconda rivoluzione industriale*.

Nuovi materiali da costruzione Anche la produzione dei materiali da costruzione conobbe un nuovo, straordinario impulso. Grazie alla messa a punto di processi di fusione ad altissime temperature, resi possibili dalla sostituzione del carbone vegetale con il più calorico *coke* (derivato dalla lavorazione del carbone fossile), gli impianti siderurgici ottocenteschi sono ormai in grado di produrre travi e altri elementi in ferro di dimensioni, forma e resistenza tali da poter essere impiegati strutturalmente in campo edilizio.

25.223 ↑ Modellino di macchina a vapore, 1821. Londra, Science Museum.

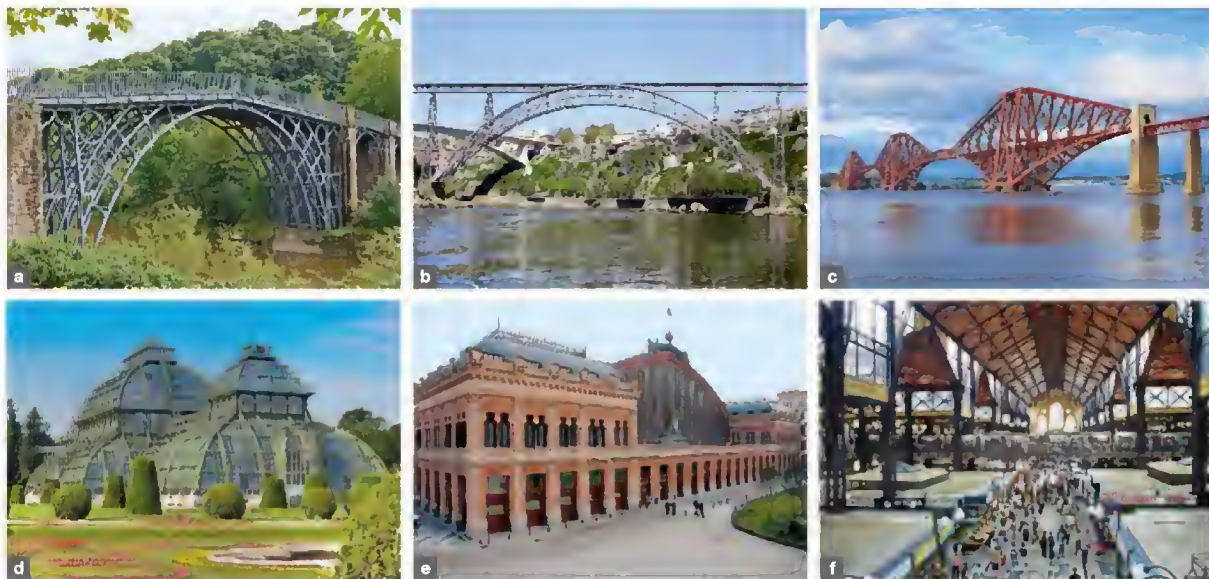
25.224 ↓ Schema grafico di trave metallica con profilo a doppia «T».

■ **Ghisa** Lega metallica con ottime capacità di resistenza ottenuta mediante la semplice aggiunta, nel corso del processo di fusione del ferro, di carbonio in opportuna proporzione (dal 2% al 4%).

■ **Acciaio** Lega metallica con eccezionali capacità di resistenza ottenuta mediante la rifusione della ghisa in speciali convertitori, portando la percentuale di carbonio al di sotto del 2%.

■ **Vetro** Contemporaneamente all'evolversi della tecnologia del ferro anche quella del vetro compie passi da gigante. Già all'inizio del XIX secolo, infatti, vengono messi a punto processi di produzione capaci di fornire lastre piane di grandi dimensioni. Queste non sono più ottenute tramite la *soffiatura*, ma grazie a nuovi processi di *laminazione*, consistenti nel far passare la pasta vetrosa ancora incandescente e semi-plastica fra due cilindri ruotanti.

L'entrata in produzione delle ghise, dell'acciaio e del vetro rivoluziona non solo il modo di costruire, ma anche – e forse soprattutto – le tipologie stesse degli edifici. Elementi strutturali impiegati da secoli, quali archi, volte e cupole, diventano immediatamente vecchi e superati e questo mette seriamente in crisi anche la figura dell'architetto che, abituato a progettare secondo le regole della tradizione, si trova quasi all'improvviso a dover fare i conti con materiali dei quali non conosce ancora a fondo né le caratteristiche né, tanto meno, le potenzialità.

La scienza delle costruzioni È intorno alla metà del secolo, infatti, che inizia a emergere una nuova figura professionale apparentemente vincente: quella dell'ingegnere, la cui preparazione è più tecnica che artistica e alle scarse conoscenze storiche e umanistiche di cui dispone fa da contrappeso una robusta competenza nel campo della matematica, della fisica e della neonata *scienza delle costruzioni*. Questa disciplina studia i meccanismi di azione delle forze all'interno dei materiali continui (nei quali, cioè, ogni punto ha le medesime caratteristiche fisiche e di resistenza di qualsiasi altro) quali la ghisa e l'acciaio, consentendo il dimensionamento degli elementi costruttivi in base a precisi calcoli matematici.

La nascita e la successiva rapida diffusione della scienza delle costruzioni verrà salutata da più parti come una vera e propria democratizzazione dell'architettura. Ciò in quanto le leggi oggettive (e

a tutti accessibili) della matematica e della fisica si sostituivano di fatto all'arbitrio del gusto che, proprio in quel periodo, portava gli architetti a spaziare eclietticamente tra le forme e gli stili più strani e fantasiosi. L'identità professionale di architetti e ingegneri si precisa pertanto a favore di questi ultimi che, in breve, finiscono per assumere ruoli anche superiori alle loro stesse competenze.

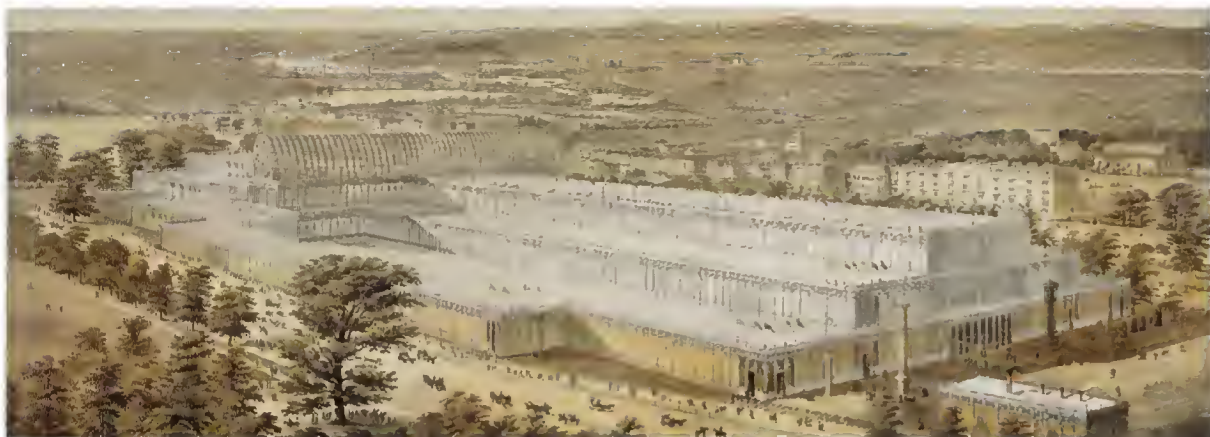
La mentalità positivista di fine Ottocento, del resto, li vede come gli unici capaci di intendere e interpretare le leggi interne alla materia, il che comporta, quale risvolto immediato, non trascurabili economie nella progettazione e nella realizzazione. Il calcolo di una trave d'acciaio, ad esempio, consente di determinare con esattezza le dimensioni che questa deve avere per poter resistere a determinate sollecitazioni e, di conseguenza, rende possibile lo sfruttamento al meglio dei materiali. La scienza delle costruzioni insegna, infatti, che in un architrave le massime tensioni si creano sulla superficie superiore e su quella inferiore, mentre all'interno le sollecitazioni risultano inferiori. Ecco allora che le travi in ghisa e in acciaio non sono più piene, il che le avrebbe rese inutilmente pesanti e costose, ma, al contrario, assumeranno uno snello profilo a doppia «T», simile a quello delle rotaie del treno. Tale sezione si compone di due *ali* uguali e parallele Fig. 25.224, a collegate da una nervatura perpendicolare chiamata *anima* b. In questo modo il materiale resistente verrà a trovarsi solo dove realmente serve (cioè nelle ali) e nella quantità effettivamente necessaria alla statica dell'insieme.

Dal canto loro gli architetti sono costretti a un salutare ripensamento che, dopo la caotica esplosione dello *Storicismo eclettico* › Itin., p. 528, li condurrà a una seria analisi del loro stesso ruolo progettuale. Alcuni, incapaci di riconvertirsi alle nuove tecnologie, continueranno a occuparsi solo di forme esteriori, limitandosi a rivestire e a decorare le strutture degli ingegneri e finendo così per ridurre il loro ruolo a quello di semplici decoratori. Altri, invece, resisi conto delle straordinarie opportunità che i nuovi materiali offrivano, si riconvertiranno al loro impiego spostando la propria ricerca artistica dal piano delle forme a quello delle funzioni e aprendo la strada – come si vedrà – alle più suggestive e stimolanti esperienze dell'architettura contemporanea.

25.225 ↖↑↗
Grandi strutture europee in ferro fra XVIII e XIX secolo.

- **a.** Thomas Farnolls Pritchard, Abraham Darby, John Wilkinson, Ponte sul Severn (oggi Iron Bridge), 1775-1779. Coalbrookdale (GB).
- **b.** François Gustave Théophile Seyrig, Ponte Luigi I sul Douro, 1875-1877. Porto.
- **c.** John Fowler, Benjamin Baker, Viadotto ferroviario sul Firth of Forth, 1883-1890. Dintorni di Edimburgo. Veduta e particolare.
- **d.** Ludwig von Remy, Palmenhaus, 1823-1826 (ricostruito nel 1901). Vienna, Burggarten.
- **e.** Alberto de Palacio y Elissague, Stazione Atocha, 1888-1892. Madrid.
- **f.** Samu Pecz, Mercato Centrale, 1894-1897. Budapest.

Le Esposizioni Universali Uno dei campi nei quali l'architettura del ferro trovò agio di esprimersi nel modo più libero e consono alle sue caratteristiche fu quello delle cosiddette grandi strutture Fig. 25.225 (ponti a, b, viadotti c, serre d, stazioni ferroviarie e, mercati coperti f e padiglioni espositivi) che cominciarono a caratterizzare il paesaggio con la loro spettacolarità, tanto da destare anche l'interesse dei pittori.

La tipologia dei *padiglioni espositivi*, in particolare, fu quella che consentì gli esiti più straordinari. In occasione delle cosiddette *Esposizioni Universali*, che a partire dal 1851 si succedettero a cadenza regolare nelle varie capitali d'Europa e anche negli Stati Uniti, era necessario allestire in tempi relativamente brevi padiglioni tanto ampi da poter contenere agevolmente i materiali in mostra. Materiali che, a volte, avevano anche dimensioni colossali in quanto, poiché lo spirito dell'Esposizione

era quello di mostrare il meglio della produzione industriale di ogni singolo Paese, tra essi si poteva indifferentemente trovare dal piccolo utensile fino alla vaporiera con i relativi vagoni ferroviari.

I padiglioni, inoltre, dovevano obbedire a determinati requisiti di sicurezza, di facilità di montaggio e di altrettanta facilità di smontaggio, nell'ipotesi (economicamente vantaggiosa) di eventuali riutilizzi futuri. Nulla come le strutture in ferro e vetro poteva rispondere a tali esigenze.

25.226 ↑
Charles Burton, *Veduta aerea del Grande Palazzo delle esposizioni da Kensington Palace*, 1851. Litografia a colori, 55×106 cm. Londra, Victoria and Albert Museum.
Disegni e stampe

25.227 ↖
Joseph Nash, *Veduta interna della navata centrale a gradoni del Palazzo di Cristallo di Joseph Paxton*, 1851. Litografia acquerellata.
Disegni e stampe

25.228 ↗
Joseph Nash, *Veduta interna del transetto del Palazzo di Cristallo di Joseph Paxton*, 1851. Litografia acquerellata.
Disegni e stampe

Il Palazzo di Cristallo La prima Esposizione Universale si tenne nel 1851 a Londra. Si rendeva in tal modo omaggio al Paese dal quale la rivoluzione industriale aveva preso le mosse. Per celebrare questo evento, il comitato organizzatore bandì un concorso internazionale per la costruzione di un padiglione da collocarsi al centro di una delle zone più verdi della capitale, fra Hyde Park e Kensington Gardens. Tra i 245 progetti presentati venne prescelto quello di *Joseph Paxton* (Mitton Bryant, Bedfordshire, 1803-Sydenham, Londra, 1865) Fig. 25.226, un costruttore di serre che prevedeva la realizzazione di una faraonica struttura in ghisa e vetro che, con i suoi oltre 77 mila metri quadrati di superficie, sarebbe stato lo spazio più vasto mai coperto da una costruzione in tutta la storia dell'umanità.

L'impresa, impensabile se non utilizzando le nuove tecnologie, fu portata a termine in pochi mesi tra lo stupore e i consensi generali. Anche un giornale tradizionalmente conservatore come il «Times» scrisse, al riguardo, che per la realizzazione dell'immenso padiglione era stato adottato «un ordine d'architettura interamente nuovo che produce i più meravigliosi e ammirevoli effetti con mezzi di inarrivabile abilità tecnica».

La costruzione, subito fantasiosamente battezzata *Palazzo di Cristallo*, si componeva di una navata centrale a gradoni lunga oltre mezzo kilometro Fig. 25.227, nella quale si innestava un transetto coperto con una gran volta a botte in ghisa e vetro, appositamente costruita al fine di non dovere abbattere alcuni alberi secolari del parco Fig. 25.228. L'opera di Paxton fu resa possibile soprattutto dal fatto che i diversi elementi strutturali, avendo forme geometriche sempre ricorrenti, poterono essere re-

alizzati in serie commissionandoli a varie fonderie.

Dopo l'Esposizione l'edificio venne smontato e rimontato a Sydenham, una località agricola alla periferia meridionale di Londra, dove si sarebbe potuto ammirare ancora oggi se nel 1936 non fosse stato distrutto da uno spaventoso incendio. Il fatto che nel giro di un anno sia stato montato due volte è indicativo di quel requisito di maneggevolezza e riutilizzabilità che avrebbe costituito il punto di forza di ogni successiva struttura in ferro.

Il Palazzo di Cristallo rappresenta in un certo senso la prima e vera "cattedrale moderna". Come quelle gotiche furono erette, sfidando quasi la forza di gravità, per levare alto in cielo il loro grido di fede, questo rappresenta un inno tecnologico alla civiltà industriale. Per edificarlo non sono occorsi architetti esperti di stili e di disegno, come ben si comprende anche esaminando il primo, elementare schizzo di Paxton **Fig. 25.229**. È bastata l'intelligenza di un talentuoso costruttore di serre, a capo di una squadra ben affiatata di operai e di montatori che univano insieme, secondo i disegni forniti, come in un ciclopico gioco di costruzioni, i pezzi prefabbricati che le varie industrie man mano inviavano. La via dell'architettura contemporanea era ormai definitivamente tracciata.

Galleria delle Macchine Nel 1889, in occasione del primo centenario della Rivoluzione, Parigi organizza la sua quarta Esposizione Universale **Fig. 25.230**. Allestita nei vasti spazi erbosi del Campo di Marte, essa consiste in tre diverse strutture: il Palazzo, una massiccia costruzione con pianta a «U», la grandiosa Galleria delle Macchine **Fig. 25.231** e la gigantesca Torre, realizzata da Gustave Eiffel › oltre.

La *Galleria delle Macchine* è progettata dall'architetto *Charles-Louis-Ferdinand Dutert* (Douai, 1845-Parigi, 1906), che per il calcolo delle strutture si avvale – e non a caso – di ben tre ingegneri, inaugurando con ciò una prassi di collaborazione professionale destinata, in seguito, a consolidarsi sempre più. Rispetto al Palazzo di Cristallo la Galleria parigina presenta soluzioni tecniche ancora più ardite. Il vastissimo ambiente (circa 48300 metri quadrati) è infatti coperto con una serie di enormi arconi a campata unica, cioè senza pilastri o altri appoggi intermedi. Tale sistema, definito staticamente arco a tre cerniere, consente la copertura di spazi amplissimi, a fronte di un ingombro minimo, in quanto a terra poggiano solo le due basi incernierate dei grandi archi **Fig. 25.232**.

Nel complesso le gigantesche campate degli arconi (larghe oltre cento metri) davano la sensa-

25.229 ↖
Joseph Paxton, *Schizzo di progetto del Palazzo di Cristallo*, 11 giugno 1850. Penna e inchiostro su carta, 39,1×28 cm. Londra, Victoria and Albert Museum. Particolare.

25.230 ↑
Veduta generale dell'Esposizione Universale di Parigi, 1889. Litografia acquerellata. Parigi, Musée Carnavalet.

25.231 ↗
Charles-Louis-Ferdinand Dutert, Galleria delle Macchine, 1889. Parigi. Veduta d'insieme dell'interno in una foto dell'epoca.

25.232 →↓
Auguste-Louis Lepère, *La Galleria delle Macchine in costruzione*, 1889. Matita nera e acquerello su carta, 20,5×30,5 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Intero e particolare.

M Disegni e stampe

■ **Arco a tre cerniere** Si definisce in questo modo ogni struttura metallica ad arco che non sia tutta d'un pezzo, ma che risulti a sua volta composta da due semiarchi **a, b** incernierati rispettivamente al suolo, per mezzo di due cerniere **A, B**, e al vertice, dove sono uniti tramite una terza cerniera **C**.

zione di uno spazio smisurato, tanto che, secondo quanto scriveva uno sbalordito visitatore del tempo, «lo sguardo stenta ad abituarsi a queste dimensioni fin qui inaudite e resta sconcertato al cospetto di tanta immensità».

25.233 ↑
Gustave-Alexandre Eiffel, Torre Eiffel, 1887-1889. Altezza originaria 304 m, altezza attuale (compresa l'antenna televisiva) 324 m. Parigi.

La Torre Eiffel La costruzione simbolo dell'Esposizione, invece, è costituita dalla celebre *Torre* Fig. 25.233 , il cui progetto si deve all'ingegnere *Gustave-Alexandre Eiffel* (Digione, 1832-Parigi, 1923), dal quale ha preso il nome.

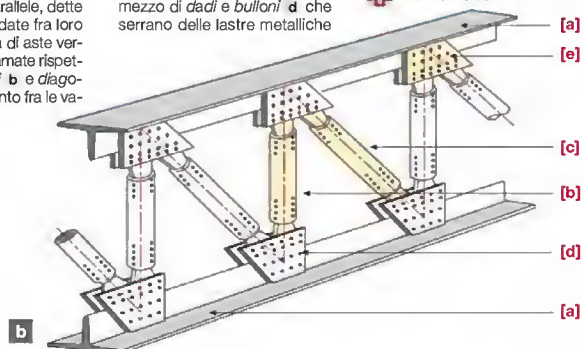
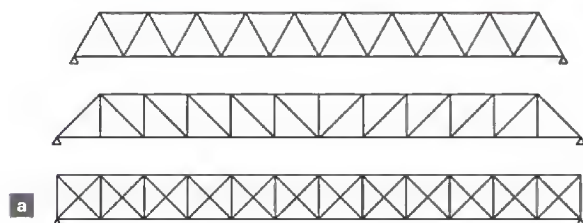
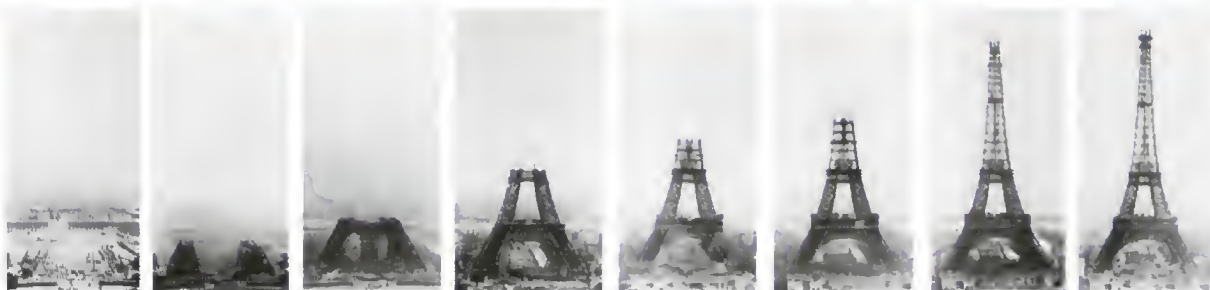
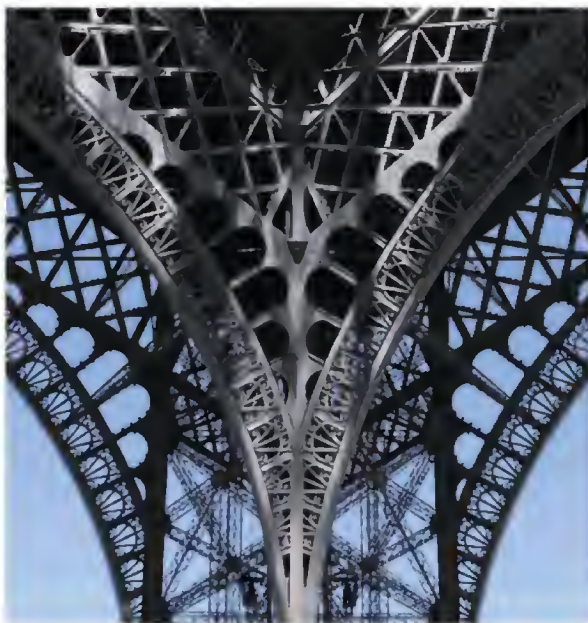
La sagoma della grandiosa realizzazione (che con i suoi 300 metri di altezza diventava di fatto il più alto edificio della Terra) non è determinata né dall'estro del progettista né da altre considerazioni di tipo estetico. Essa, infatti, dipende dalla necessità di dover adeguatamente contrastare l'azione del vento che, stante l'altezza, avrebbe altrimenti compromesso l'equilibrio di tutta la struttura.

Per la prima volta nella storia dell'architettura, dunque, non è l'uomo a imporre la propria idea ma sono le stesse leggi della natura, interpretate attraverso la scienza delle costruzioni, a determinare le forme più idonee.

La Torre Eiffel si regge pertanto su quattro enormi piloni a struttura reticolare disposti in modo arcuato, al fine di scaricare meglio sulle fondazioni l'enorme peso della costruzione Fig. 25.234 . A 57 metri dal suolo, in corrispondenza del primo ripiano, altri quattro piloni inclinati e sagomati si raccordano verso l'alto interrotti, a 115 metri d'altezza, dalla seconda e più piccola piattaforma. Nella parte terminale della costruzione, fino al terzo ripiano praticabile, posto a ben 274 metri d'altezza, i quattro piloni si fondono in un unico, grandioso traliccio verticale, sempre realizzato a struttura reticolare Fig. 25.235 . La sensazione che si ha osservando l'imponente costruzione è, a dispetto della sua mole, quella di una straordinaria leggerezza e slanciatezza. L'essenzialità della struttura e la precisa motivazione funzionale di ogni suo elemento rendono superfluo qualsiasi intervento decorativo, in quanto sono esse stesse ad assumere precise e ben individuabili caratteristiche estetiche Fig. 25.236 .

Chiusasi l'Esposizione, la Torre non venne

■ **Struttura reticolare** Struttura costituita da un sistema complanare di aste rigide saldamente collegate fra loro in corrispondenza dei nodi, in modo da formare una robusta travatura a maglie triangolari ↓ . Componendo nello spazio travature metalliche con queste caratteristiche si possono realizzare tralicci e sistemi anche molto complessi, ma al tempo stesso relativamente leggeri, economici e di rapido montaggio. Alcune delle attuali applicazioni più diffuse sono nella realizzazione dei tralicci per la distribuzione dell'energia elettrica o nella costruzione di gru per l'edilizia. Più in particolare, ciascuna travatura reticolare si compone in genere di due ali parallele, dette *correnti* → **a** , saldate fra loro grazie a un sistema di aste verticali e inclinate chiamate rispettivamente *montanti* **b** e *diagonali* **c** . Il collegamento fra le varie parti può avvenire sia mediante saldatura, sia (soprattutto nelle strutture più grandi) per mezzo di *dadi* e *bulloni* **d** che serrano delle lastre metalliche trapezoidali di accoppiamento dette *fazzoletti* **e** .

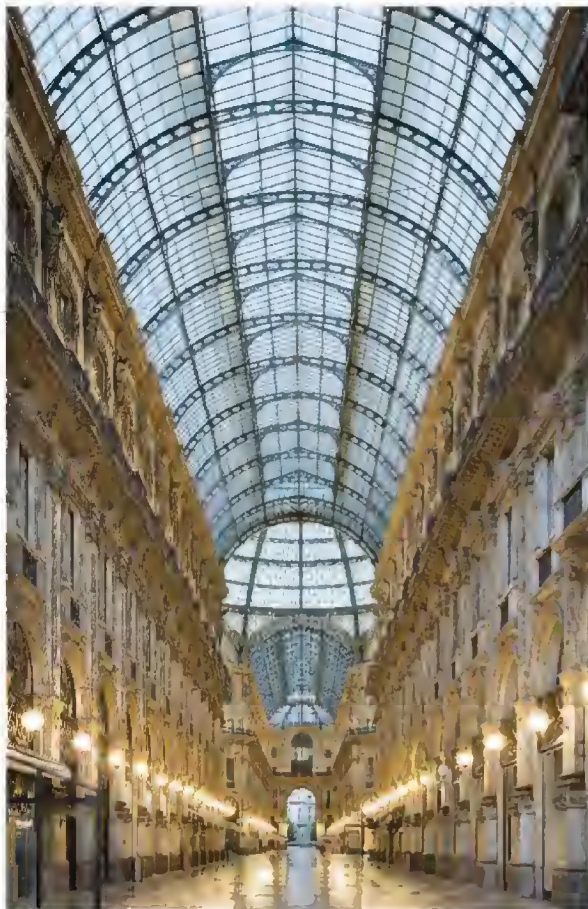
Animazione

smontata perché – pur tra mille polemiche – ci si accorse che, senza di essa, il panorama di Parigi sarebbe inevitabilmente mutato. «Ben piantata sulle gambe arcuate», scrisse un giornalista dell'epoca, «solida, enorme, mostruosa, brutale, si direbbe che sprezzando i fischi e gli applausi essa vada di colpo a ricercare, a sfidare il cielo, senza occuparsi di ciò che si agita ai suoi piedi».

25.234 ↖
Torre Eiffel. Particolare della prima piattaforma vista dal basso.

25.235 ↗↓
Torre Eiffel. Particolari della struttura reticolare.

25.236 ↖↑↗
Fasi successive della costruzione della Torre Eiffel, tra il gennaio 1887 e il febbraio 1889. Foto d'epoca.

La Galleria Vittorio Emanuele II In Italia, dove la rivoluzione industriale non arriva che assai tardivamente, e comunque con una forza d'urto nemmeno lontanamente paragonabile a quella sviluppata in Inghilterra e in Francia, anche la rivoluzione tecnologica attecchisce con conseguente ritardo. Nonostante queste premesse, l'architettura del ferro conosce anche nel nostro Paese un periodo di relativa fioritura. Ciò non avviene, in realtà, per precise scelte di tipo economico o progettuale, ma, più che altro, per volontà di uniformarsi a una linea di tendenza che ormai sta andando per la maggiore in quasi tutte le altre capitali europee. Gli architetti italiani, del resto, sono ancora quasi tutti di formazione accademica e dunque anche nell'impiegare l'acciaio e le ghise non sempre riescono a liberarsi completamente da una certa tendenza al decorativismo che, invece di migliorare l'aspetto delle costruzioni, finisce, al contrario, per appesantirle facendole sembrare brutte copie di edifici in muratura.

Tra le architetture in ferro italiane (soprattutto padiglioni, serre, passaggi coperti, gallerie commerciali, grandi magazzini, teatri, stazioni ferroviarie e mercati coperti), menzione a parte merita la *Galleria Vittorio Emanuele II* di Milano, realizzata dall'architetto *Giuseppe Mengoni* (Fontanelice, Imola, 1829-Milano, 1877) Fig. 25.237 che, in realtà, nel 1861 aveva vinto il concorso internazionale per il totale rifacimento di piazza del Duomo. Dell'ambizioso progetto iniziale, però, non venne realizzato che un minimo stralcio, al cui interno era comunque compresa anche la galleria monumentale di unione tra piazza del Duomo e la contigua piazza della Scala.

La Galleria, costruita tra il 1865 e il 1878, fu sin dall'inizio motivo di accese polemiche. Mengoni la pensò come un'unica navata leggermente obliqua che veniva intersecata al centro da un transetto più corto, ma della medesima ampiezza Fig. 25.238 . I quattro bracci così creati erano coperti con grandiose volte a botte in ferro e vetro concorrenti in un ottagono centrale che, similmente a un moderno tiburio vetrato, costituiva il perno ideale di tutto il sistema Fig. 25.239 . La formazione eclettica, però, impedì all'architetto emiliano di effettuare scelte linguistiche rigorose, per cui accanto alle snelle coperture vetrate convive la massiccia ridondanza delle parti in muratura, appesantite da elaborate decorazioni in stucco di gusto neorinascimentale. Un'incongruenza, questa, di cui non è responsabile tanto Mengoni, come singola persona, quanto l'intero ambiente culturale e artistico dal quale proveniva.

Con la Galleria di Milano, infatti, l'Italia post-unitaria tenta orgogliosamente di essere al passo con l'Europa almeno sul piano formale, visto che, su quello economico, non poteva ancora ragionevolmente permetterselo. A riprova di questo, è significativo ricordare che il gruppo di imprenditori che finanziò l'impresa era in maggioranza straniero e che i materiali provenivano tutti dalle ben attrezzate industrie francesi e inglesi.

25.237 ↖
Giuseppe Mengoni, Galleria Vittorio Emanuele II, progetto del 1861, realizzazione del 1865-1878. Milano.

25.238 ↓
Pianta della Galleria Vittorio Emanuele II.

25.239 ↗
Galleria Vittorio Emanuele II. Veduta dal basso del tiburio vetrato.

L'impossibilità di realizzare interamente il proprio progetto e l'asprezza delle critiche ricevute amareggiarono non poco l'architetto che, fin da giovinetto, nutriva la romantica ambizione «di superare tutti gli artisti viventi e di regnare nella posterità al lato di Raffaello e di Michelangelo». Così, quando il 30 dicembre 1877 Mengoni morì cadendo dall'impalcatura più alta della sua Galleria, a pochi giorni dalla solenne inaugurazione, quasi nessuno credette alla fatalità di un incidente.

Altre gallerie in Italia Sulla scia della Galleria milanese altre ne furono costruite, con i medesimi intenti, in varie grandi città d'Italia Fig. 25.240 . Tra queste la *Galleria Subalpina* di Torino (1873-1874) a , la *Galleria Mazzini* di Genova (1873-1875) b , la *Gal-*

leria Principe di Napoli, a Napoli (1876-1883) c e, sempre a Napoli, la grandiosa *Galleria Umberto I* (1885-1892) d.

Quest'ultima, la cui ardita copertura in ferro e vetro fu calcolata dall'ingegnere napoletano di origine francese *Paolo Boubée* (1841-1920), presenta una pianta a croce, con le due ampie navate che si intersecano al centro, generando uno spazio ottagonale sul quale si imposta la grande cupola vetrata a base circolare. Anche in questo caso, come già a Milano, si ha un impiego diffuso di pilastri, travi e arconi a traliccio, grazie ai quali le strutture conservano la stessa resistenza pur pesando considerevolmente di meno. A tali innovative tecnologie del ferro, comunque, non fanno riscontro proposte architettoniche egualmente avanzate.

Le facciate in muratura dei palazzi che prospettano all'interno della Galleria, infatti, sono realizzate ancora secondo i canoni dell'eclettismo neorinascimentale, con grande preponderanza di stucchi dorati e ornamentazioni scultoree di gusto quasi barocco.

25.240 ↖↑
Gallerie in ferro in Italia.

- **a.** Pietro Carrera, Galleria Subalpina, 1873-1874. Torino.
- **b.** Genova, Galleria Mazzini, 1873-1875.
- **c.** Nicola Breglia e Giovanni De Novellis, Galleria Principe di Napoli, 1876-1883. Napoli.
- **d.** Emanuele Rocco (progetto), Paolo Boubée (strutture), Antonio Curri e Ernesto Di Mauro (decorazioni), Galleria Umberto I, 1885-1892. Napoli.

25.6.1

Alessandro Antonelli (1798-1888)

Un architetto "imprestato" all'ingegneria

Alessandro Antonelli nasce a Ghemme (Novara) il 14 luglio 1798 e muore a Torino il 18 ottobre 1888, dopo una vita lunga, operosa e colma di meritati riconoscimenti. La sua formazione inizia a Brera, dove si dedica «allo studio delle lettere, e particolarmente a quello del disegno», prosegue a Torino, ove si laurea in Architettura civile (1824), e si conclude a Roma (1825-1830), dove egli stesso dichiara di aver studiato «assiduamente sopra i giganteschi avanzi dei monumenti a noi tramandati dall'antica sapienza». Attraverso questo percorso egli riesce a coniugare una profonda conoscenza dell'Antico con un forte interesse per i nuovi materiali e per le tecniche della geometria descrittiva, dell'idraulica e della statica, i cui insegnamenti erano allora impartiti soprattutto nella Scuola di Ingegneria fondata a Roma nel 1818 per volere di papa Pio VII.

Cupola della Basilica di San Gaudenzio Le prime commissioni che Antonelli riceve negli anni Trenta sono relative a ristrutturazioni di chiese o a progetti per palazzi e case. Il salto di qualità che lo pone al vertice del panorama architettonico italiano del secolo, però, avviene nel 1841, con il progetto per la nuova *cupola della Basilica di San Gaudenzio* a Novara. La storia della costruzione fu particolarmente lunga e travagliata e si trascinò – fra polemiche e interruzioni – dal 1844 al 1878. In questi decenni l'architetto fu chiamato a redigere ben otto progetti successivi **Fig. 25.241**, attraverso i quali la struttura andò sempre più slanciandosi, fino a giungere all'altezza attuale di 121 metri **Fig. 25.242**.

La singolare cupola, posta a coronamento della cinquecentesca basilica costruita su disegno di Pellegrino Tibaldi, è infatti caratterizzata da uno sviluppo verticale tanto preponderante da non trovare riscontro in alcuna esperienza precedente. Una snellezza così vertiginosa, del resto, non sarebbe stata possibile senza l'impiego di un complesso sistema di nervature e costoloni in muratura, saldamente incatenati fra di loro, il cui dimensionamento deriva da meticolosi calcoli sulla resistenza effettiva dei materiali e sulla esatta determinazione delle tensioni che venivano a generarsi al loro interno.

L'altissimo tamburo, che si configura come una sorta di torre a pianta circolare su più livelli che via via si restringono, è scandito esternamente dall'alternarsi di paraste e colonne classicheggianti che,

25.241 ↓
Alessandro Antonelli, *Quarto progetto per la Cupola di San Gaudenzio a Novara, Prospetto e sezione*, 1859. Matita, inchiostro nero e acquerello colorato, 86×193 cm. Novara, Archivio di Stato.

Disegni e stampe

25.242 →
Alessandro Antonelli, Cupola della Basilica di San Gaudenzio, 1844-1878. Novara. Veduta.

pur alleggerendone visivamente la struttura, assolvono la funzione di irrigidirla staticamente. Sul tamburo, infine, si imposta la vera e propria cupola a sesto acuto, a sua volta coronata da una duplice e ariosa lanterna cuspidata, alta quasi il doppio della cupola stessa.

Mole Antonelliana È con la costruzione della cosiddetta *Mole* di Torino, che in onore del progettista è ancora oggi detta *Antonelliana*, che l'architetto piemontese porta alle conseguenze più estreme la sua ricerca di forme e soluzioni tecniche dettate direttamente dal comportamento fisico dei materiali **Fig. 25.243**.

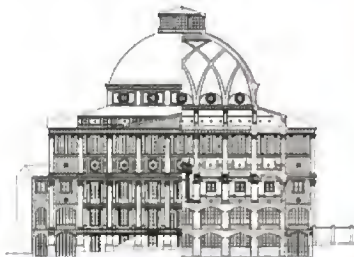
L'enorme struttura, oggi sede del Museo Nazionale del Cinema, venne commissionata nel 1862 dall'Università Israelitica di Torino, che avrebbe voluto realizzarvi il proprio tempio. Il progetto iniziale, condizionato dall'esigua superficie del lotto disponibile, prevedeva una struttura di tre piani fuori terra da destinare alla scuola ebraica e a tutti i servizi necessari alla numerosa comunità israelitica torinese. Un soprastante attico colonnato, con ampie vetrate sui quattro lati e un'imponente cupola emisferica di coronamento, avrebbe poi accolto la sinagoga vera e propria, che, in tal modo, sarebbe stata anche la più grande d'Europa **Fig. 25.244**.

I lavori, iniziati già nel 1863, proseguirono a ritmo serrato fino al 1869, quando Antonelli, dopo essere riuscito a farsi approvare molte modifiche progettuali, aveva ormai quasi ultimato la copertura. Questa, però, non è più cupolata ma a padiglione, realizzata con due sottili strutture murarie legate fra loro da catene di ferro e irrigidite da opportune nervature, di modo che, pur essendo costruita in pietra e mattoni, si comporta dal punto di vista statico come una struttura a guscio formata da tralicci metallici **Fig. 25.245**.

A questo punto, nonostante le feroci polemiche di chi, temendo che la costruzione fosse troppo ar-

25.243 ↑↓
Alessandro Antonelli, Mole Antonelliana, 1863-1889. Torino. Vedute.

25.244 ↓
Ipotesi di ricostruzione del progetto iniziale del 1863 per il Tempio israelitico di Torino (rielab. da F. Rosso).

25.245 ↓
Il Tempio israelitico di Torino in una fotografia del 1875 ca, prima della destinazione a Museo Nazionale dell'Indipendenza italiana. Foto Brogi, Firenze.

dita, ne proponeva l'abbattimento, Antonelli riesce a provarne la stabilità (1875) e a farne rilevare la proprietà dal Comune di Torino (1877), al fine di allestirvi il Museo Nazionale dell'Indipendenza italiana. Dal 1878, dunque, ricominciano i lavori per la conclusione della copertura e l'innalzamento dell'inverosimile guglia che, secondo le suggestive parole dello stesso progettista, rappresenta una «scalata formidabile verso l'azzurro».

Nella sua realizzazione, ultimata sei mesi dopo la scomparsa di Antonelli (1889), e poi rifinita dal figlio *Costanzo* (1844-1923), le murature sono state impiegate al loro limite estremo di resistenza, scegliendo i mattoni uno a uno e progettando la legatura e il rinforzo in ferro dei singoli elementi, al fine di «recare lume pel progresso della costruzione laterizia e lapidea per le grandi coperture», dimostrando nel contempo di poter «impiegare a preferenza i materiali di cui la natura ci fu prodiga» **Fig. 25.246**.

25.246 ↑↓
Costanzo Antonelli, *Progetto finale per la decorazione interna della Mole*, 1897. Intero e particolare.
M Disegni e stampe

25.7 Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), John Ruskin (1819-1900) e il restauro architettonico

Edifici da inventare, edifici da lasciar morire

È da quando Leon Battista Alberti concluse il decimo libro del *De re aedificatoria* (ca 1452) che si scrive di restauro. Alla teoria albertiana, inoltre, nel Cinquecento si aggiunse anche la casistica del *Settimo libro* di Sebastiano Serlio (Francoforte, 1575). Dal Rinascimento in poi gli architetti si sono sempre interrogati sulla natura e sui metodi di intervento, ma è l'Ottocento il secolo delle riflessioni sulle quali si fondano le moderne teorie del restauro. Riflessioni che, peraltro, vedono i due principali protagonisti su posizioni contrapposte che vanno dall'interventismo (anche molto invasivo) alla visione malinconica della fine irreparabile.

Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879)

Mentre nel 1789 la Rivoluzione eccitava e infiammava gli animi dei Francesi, fiamme vere divoravano molte costruzioni monumentali di Francia, quelle sentite come particolarmente odiose in quanto identificate con la vecchia classe dirigente. Si trattava dell'ultimo colpo inferto dagli uomini a edifici anche assai significativi che andava ad aggiungersi all'incuria e ai danni del tempo.

Subito dopo la Rivoluzione si cominciò a restaurarne alcuni. Un decreto della Convenzione Nazionale del 1794 proclamò anche il principio della *conservazione* dei monumenti. Ma fu solo con l'architetto *Eugène Viollet-le-Duc* (Parigi, 1814-Losanna, 1879) che, attorno agli anni Trenta dell'Ottocento, cominciò ad affermarsi una nuova concezione del restauro, quello cosiddetto «in stile» o «stilistico», che consisteva nell'intervento *mimetico* sui monumenti architettonici. Il nuovo, cioè, sia che si trattasse di sostituzioni di parti danneggiate, sia che riguardasse una parziale ricostruzione, non si doveva distinguere dall'esistente e, anzi, doveva confondersi con esso.

Nel suo *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (*Dizionario ragionato dell'architettura francese dall'XI al XVI secolo*), apparso in dieci volumi tra il 1854 e il 1868, alla voce «Restauro» Viollet-le-Duc scriveva infatti: «Restaurare un edificio non è conservarlo, ripararlo o ri-

farlo, è ripristinarlo in uno stato di completezza che può non essere mai esistito in un dato tempo» › Ant. 243.

Il progettista dell'intervento di restauro, dunque, doveva avere in mente un modello ideale, forse mai realizzato, e neppure mai esistito, che però riassumesse in sé tutti i caratteri che per una determinata tipologia di edificio era dato di riscontrare negli esempi migliori.

Se il modello può non essere mai esistito, allora, ecco che diventa possibile anche il completamento di un edificio non ultimato o la ricostruzione totale di uno distrutto di cui non sia noto neppure lo stato originario. Non è importante, perciò, che il restauratore tenga conto del tempo passato, egli deve cercare piuttosto di ricreare un *legame di continuità* con le intenzioni dell'antico progettista. L'architetto, inoltre, interviene facendo in modo che pure gli ornamenti, l'arredo e gli oggetti d'uso siano anch'essi *in stile* Fig. 25.247.

Questo concetto di restauro, pur ponendo il principio del *mantenimento dell'integrità* degli antichi edifici e pur avendo restituito alla Francia l'immagine tradizionale della sua architettura nazionale – quella gotica –, dette luogo a interventi che oggi appaiono molto discutibili e talvolta anche anomali. Ciò anche se erano sostenuti da una straordinaria conoscenza delle tecniche e dei procedimenti costruttivi medievali, quale quella di Viollet-le-Duc o di coloro che a lui si ispiravano.

25.247 ↑
Eugène Viollet-le-Duc, *Progetto per le vetrate della Cappella reale di Dreux (vetrata del transetto)*, 1844. Acquerello e tempera su carta, 70×85 cm. Sèvres, Sevres-Cité de la Céramique.

25.248 ↗
Eugène Viollet-le-Duc, *Progetto di restauro della Chiesa abbaziale di Saint-Denis. Facciata occidentale*, 1860. Penna e acquerello, 94,5×62 cm. Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine.

M Disegni e stampe

25.249 ↖
Parigi, Chiesa abbaziale di Saint-Denis. Veduta della facciata occidentale.

Abbazia di Saint-Denis Nel 1847 Viollet-le-Duc accettò l'incarico di restaurare l'*Abbazia reale di Saint-Denis*, che aveva subìto manomissioni a seguito di un precedente restauro e che era priva della torre Nord abbattuta per motivi statici nel 1846.

L'architetto avrebbe voluto non solo ricostruire la torre perduta, ma dotarla di una guglia e realizzarne una gemella nella torre Sud Fig. 25.248. Il suo intervento sulla facciata del celebre edificio prevedeva anche il rifacimento dei portali (i cui archi a tutto sesto sarebbero diventati a sesto acuto) e addirittura delle sculture nelle strombature e nelle lunette.

25.250 ↑
Carcassonne. Veduta dei bastioni prima del restauro diretto da Eugène Viollet-le-Duc.

25.251 ↗→
Carcassonne. Vedute dei bastioni dopo il restauro.

Il progetto non venne approvato e lo stato attuale della chiesa **Fig. 25.249** mostra solo gli interventi antecedenti alla data dell'incarico a Viollet-le-Duc.

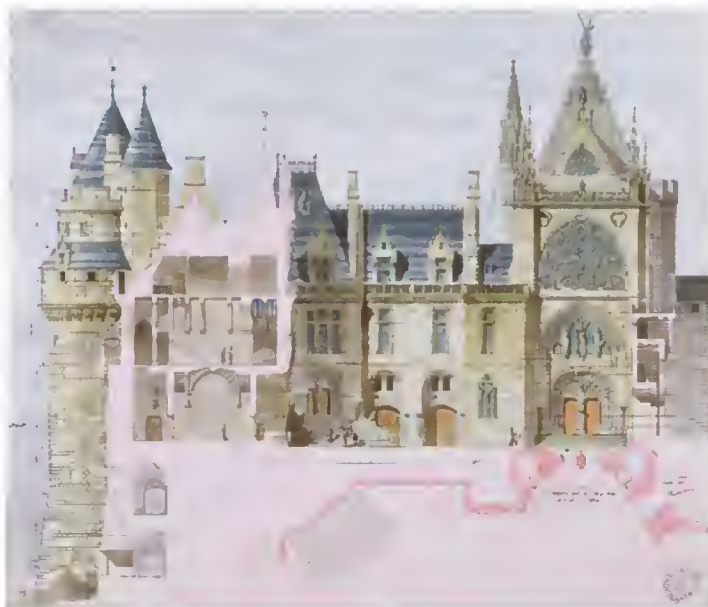
Carcassonne La città di *Carcassonne*, un complesso urbano fortificato (nel meridione della Francia), invece, venne quasi totalmente reinventata disegnando le coperture coniche delle cinquantatré torri cilindriche, i merli della doppia cinta muraria (la più interna risalente al III-IV secolo, quella esterna al XIII), le porte della città, il castello con le balconate in legno, i camminamenti, le scale, le sale **Figg. 25.250 e 25.251**. Infine il giovane architetto (all'epoca aveva 38 anni) trasformò la cattedrale ricostruendone la facciata occidentale, rimodellandone i pilastri polistili della navata, rinnovandone il sistema dei contrafforti, mentre la dotava anche di nuove vetrate. Viollet-le-Duc diresse i lavori dal 1852 al 1879, anno della sua morte.

Castello di Pierrefonds Fu, però, nel *Castello di Pierrefonds* (dipartimento dell'Oise, nella Francia settentrionale) che il grande architetto francese riuscì a portare all'estremo limite le proprie teorie sul restauro.

Il complesso fortificato, costruito tra il 1390 e il 1407, era stato demolito nel 1617 per volere del re Luigi XIII. Nel 1848 venne dichiarato monumento storico pur essendo ridotto allo stato di rovine pittoresche **Fig. 25.252**. Nel 1858 iniziarono i lavori – che si protrassero fino al 1884 e non furono mai conclusi – in base al progetto presentato a Napoleone III da Viollet-le-Duc **Fig. 25.253**.

25.252 →
Pierrefonds, Castello, 1390-1407. Veduta prima del restauro.

25.253 ↓
Lucjane Wyganowsky e Maurice Ouradou (da Viollet-le-Duc), *Castello di Pierrefonds. Sezione-prospetto verso la cappella e il cortile, stato di progetto*, 1866. Penna e acquerello su rilievo litografato, 59,6×68,2 cm. Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine.

Disegni e stampe

25.254 ←↓
Pierrefonds, Castello. Veduta d'insieme e particolari.

Il castello, in verità, venne creato *ex novo* Fig. 25.254 e proprio in questa operazione creativa sta il grande fascino dell'edificio. Di fatto, se visto con gli occhi dei nostri giorni, non si tratterebbe d'altro che di un grande falso. Se visto alla luce delle teorie di Viollet-le-Duc, invece, appare come il ripristino in uno stato di completezza che forse non era mai esistito, pur essendo stilisticamente legittimo; anzi, sicuramente l'esperienza più esaltante per un architetto che avesse quelle concezioni.

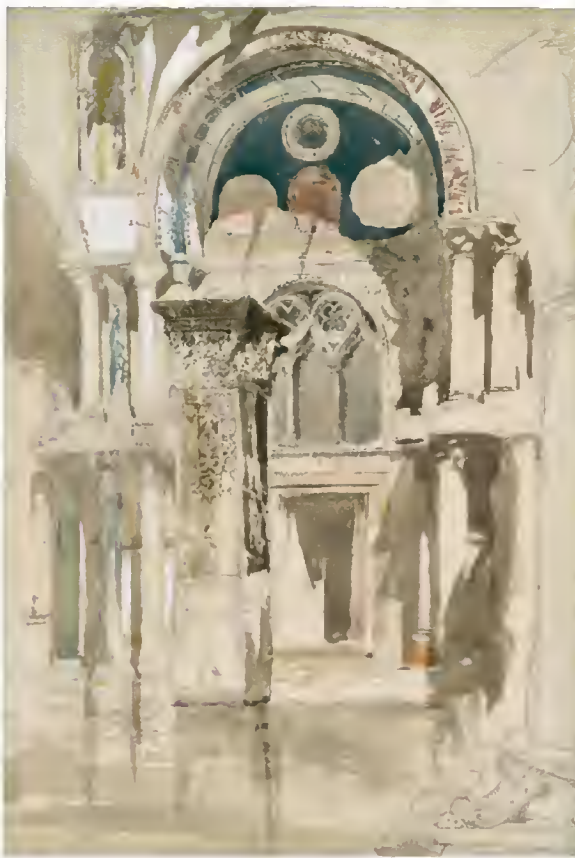
John Ruskin (1819-1900)

Contemporaneamente all'esperienza francese del *restauro stilistico*, in Inghilterra prendeva corpo il cosiddetto *restauro romantico*. Il massimo teorico ne fu *John Ruskin* (Londra, 1819-Brantwood, 1900), scrittore e critico d'arte, vicino a Turner e ai Preraffaelliti.

La sua passione per l'arte e la profonda considerazione che provava per essa sono sintetizzate nella frase:

«Le grandi nazioni scrivono la loro autobiografia in tre libri: nel libro delle loro gesta[1], nel libro

25.255 ↓
John Ruskin, *Studio delle incrostazioni marmoree di Casa Loredan a Venezia*, 1845. Matita di grafite e acquerello su carta, 34,2×29,7 cm. Oxford, Ashmolean Museum.
Disegni e stampe

25.256 →
John Ruskin, *Porzione di San Marco, Venezia, schizzo dopo la pioggia*, 1846. Matita di grafite, acquerello e inchiostro su carta grigia, 42,1×28,6 cm. Oxford, Ashmolean Museum.
Disegni e stampe

delle loro parole[2], e nel libro della loro arte, e nessuno di questi libri può essere compreso senza leggere gli altri due. Ma dei tre l'ultimo soltanto è degno di fede».

Secondo Ruskin, che considera il Gotico come puro fatto decorativo e che ritiene l'arte rinascimentale non naturale perché intrisa di scienza, quindi non istintiva, tutti i monumenti del passato devono essere rispettati quasi religiosamente. Essi, di conseguenza, non devono essere toccati né manomessi **Fig. 25.257**. Nella sua visione, infatti, ogni forma di intervento conservativo o di restauro non è che una menzogna perché, qualunque sia il modo in cui viene attuato, ha sempre come conseguenza la trasformazione del monumento in un qualcosa di diverso e pertanto lo distrugge irrimediabilmente, facendolo perire. Occorre, allora, lasciare ogni fabbrica degna di rilievo così com'è, aspettando che il tempo, consumatore di tutte le cose, la faccia spegnere lentamente.

C'è in questo una sorta di fatalismo, l'attesa della dissoluzione: senza dubbio un atteggiamento pienamente romantico.

25.257 ↓
John Ruskin, *Particolare della facciata distrutta della Chiesa di San Michele in Foro a Lucca*, 1846. Matita di grafite, acquerello e inchiostro su carta grigia, 33×23,3 cm. Oxford, Ashmolean Museum.

1. **gesta**: cioè la storia.
2. **parole**: cioè la letteratura.

Deriva da tale concezione l'amore di John Ruskin per Venezia, città morente, più volte da lui visitata nel corso degli anni **Figg. 25.255 e 25.256**, alla quale egli dedicò quella che è forse la sua opera maggiore, *Le pietre di Venezia*, una guida per il viaggiatore curioso e colto › Ant. 244, p. 558.

Nel capitolo introduttivo al primo volume (edito nel 1851) Ruskin scrive con struggente passione:

«Venezia, simile a Tiro per perfezione di bellezza, ma inferiore per durata di dominio, giace ancora dinanzi ai nostri sguardi come era nel periodo finale della sua decadenza: un fantasma sulle sabbie del mare, così debole, così silenziosa, così spoglia di tutto all'infuori della sua bellezza, che qualche volta quando ammiriamo il suo languido riflesso nella laguna, rimaniamo incerti quale sia la Città e quale l'ombra. Io vorrei sforzarmi di tracciare le linee di questa immagine, prima che scompaia per sempre e di raccogliere, per quanto posso, il mònito che si sprigiona da ogni onda che risuona come un rintocco funebre, quando si frange contro le pietre di Venezia».

26 La stagione dell'Impressionismo

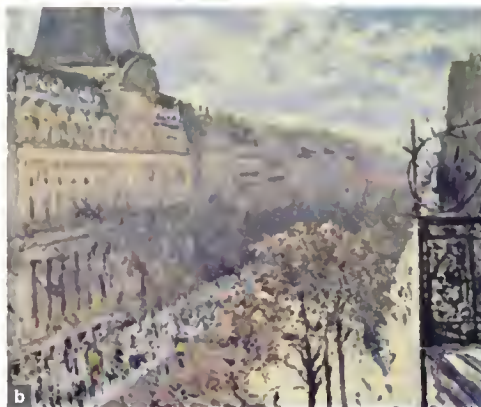
26.1 L'Impressionismo

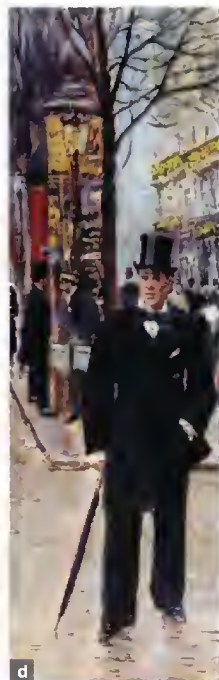
La rivoluzione dell'attimo fuggente

Nel 1870, dopo la pesante sconfitta di Sedan e l'uscita di scena di Napoleone III, la Francia volta definitivamente le spalle all'Impero proclamando, pur tra mille incertezze e resistenze, la sua Terza Repubblica. Tale passaggio, però, avviene senza un ricambio vero e proprio della classe dirigente al potere e questo favorisce la progressiva ascesa di una borghesia moderata e conservatrice la quale, allettata dai facili profitti derivanti dal forte sviluppo industriale e dal crescente espansionismo coloniale, instaura una politica di rigida difesa dei propri interessi economici.

La *Ville lumière* Nell'ultimo trentennio del secolo, parallelamente al consolidarsi della Terza Repubblica, la città di Parigi consolida anche il proprio aspetto borghese e festoso arricchendosi di teatri, musei, ristoranti, sale da ballo, casinò e soprattutto di caffè. I tavolini di questi ultimi finiscono così per invadere gli enormi marciapiedi degli ampi viali cittadini (i *boulevards*) che, secondo quanto scriveva suggestivamente un testimone dell'epoca, appaiono come «una lunga sala all'aperto scintillante di luci e di colori» Fig. 26.1, a-c .

Il sottosuolo della capitale era già percorso da quella che ancor oggi è una delle reti di metropolitana più estese ed efficienti del mondo, mentre la notte veniva rischiarata da un impianto di lampioni a gas tecnologicamente all'avanguardia d , che hanno contribuito a consolidare la fama di Parigi come *Ville lumière* («città della luce»).

Ovunque, del resto, erano novità e progresso: dalle imponenti stazioni ferroviarie, le cui gallerie venivano realizzate con ardite strutture in acciaio e vetro, fino ai primi grandi magazzini, al cui interno, sul finire del secolo, vennero anche installati degli ascensori elettrici, allora unici in Europa.

26.1 ←↙↓
I *boulevards* di Parigi.

a. Pierre-Auguste Renoir, *I Grands Boulevards*, 1875. Olio su tela, 52,1×63,5 cm. Filadelfia, Museum of Art.
b. Gustave Caillebotte, *Boulevard des Italiens*, ca 1880. Olio su tela, 54×65 cm. Collezione privata.
c. Camille Pissarro, *Boulevard Montmartre in un mattino d'inverno*, 1897. Olio su tela, 64,8×81,3 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.
d. Jean Béraud, *Sul Boulevard*, 1885. Olio su tela, 33×25 cm. Parigi, Musée Carnavalet. Particolare.

26.1 L'Impressionismo ■ 26.2 Édouard Manet ■ 26.3 Claude Monet ■ 26.4 Edgar Degas ■ 26.5 Pierre-Auguste Renoir ■ 26.6 Gli altri Impressionisti ■ 26.7 «Italiani di Parigi» ■ 26.8 Auguste Rodin ■ 26.9 La fotografia

26.2 → Artisti e luoghi dell'Impressionismo a Parigi e nella Francia settentrionale.

a. Claude Monet, *La terrazza a Sainte-Adresse*, 1867. Olio su tela, 98,1×129,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.
b. Camille Pissarro, *L'eremo di Pontoise*, 1867. Olio su tela, 151,4×200,6 cm. New York, Guggenheim Museum.
c. Claude Monet, *Il molo di Le Havre con tempo brutto*, 1870. Collezione privata.
d. Claude Monet, *Argenteuil*, 1875. Olio su tela, 56×67 cm. Parigi, Musée de l'Orangerie.
e. Claude Monet, *Manneporte a Étretat*, 1885. Olio su tela, 65,4×81,3 cm. Filadelfia, Museum of Art.
f. Camille Pissarro, *Vista dalla mia finestra in una giornata nuvolosa, Eragny*, 1886-1888. Olio su tela, 65×81 cm. Oxford, Ashmolean Museum.
g. Alfred Sisley, *Inondazione a Port-Marly*, 1876. Olio su tela, 50,5×61 cm. Rouen, Musée des Beaux-Arts.
h. Gustave Caillebotte, *Tempo di pioggia a Parigi*, 1877. Olio su tela, 212,2×276,2 cm. Chicago, Art Institute.
i. Berthe Morisot, *Il molo a Bougival*, 1883. Olio su tela, 55,5×46 cm. Oslo, Nasjonalmuseet.
l. Claude Monet, *Arrivo del treno dalla Normandia, Gare Saint Lazare*, 1877. Olio su tela, 60,3×80,2 cm. Londra, National Gallery.

È dunque in questa grande città, viva e moderna, piena di splendori, ma anche di contraddizioni e di miserie, che maturano i presupposti per la più grande novità artistica del secolo. Senza Parigi l'*Impressionismo* non sarebbe potuto esistere, questo è certo, ma senza l'Impressionismo Parigi non sarebbe mai stata immortalata e ritratta nei suoi aspetti più vari e fantasiosi, con quell'affetto e quella dolcezza che hanno contribuito a costruire il mito della Belle époque **Fig. 26.2**.

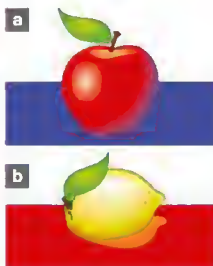
■ ***Boulevards*** Dal fiammingo *bolwerk*. Caratteristici viali alberati parigini costruiti come arterie rettilinee di grande scorrimento a partire dalla metà del XIX secolo > Itin., p. 535.

■ ***Belle époque*** In francese «bella epoca», individua il periodo compreso tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e l'inizio della Prima guerra mondiale e fa riferimento al benessere economico e alla vita spensierata della classe borghese del tempo.

Gli Impressionisti sono infatti figli di quella stessa borghesia mercantile e imprenditoriale che aveva contribuito al prodigioso sviluppo economico della Parigi di fine secolo. Ma, a fronte di una straordinaria sensibilità verso il progresso tecnico e scientifico, questa classe, di cultura generalmente modesta e conservatrice, era ancora legata alla produzione artistica di tipo accademico. Ed è proprio contro tale accademismo che gli Impressionisti si scaglieranno con maggiore impeto e convinzione.

26.3 ← Federico Zandomeneghi, *Café de la Nouvelle Athènes*, 1885. Olio su tela, 55×44 cm. Collezione privata.

26.4 ↓ Esempi di influenza del colore locale.

a. Sfumatura viola (rosso + blu) della mela rossa su una superficie blu.
b. Ombra arancione (giallo + rosso) del limone giallo su una superficie rossa.

I «caffè artistici» L'Impressionismo si sviluppa in modo completamente diverso e per molti aspetti anomalo rispetto a tutti i movimenti artistici precedenti.

In primo luogo esso è privo di una base culturale omogenea, in quanto i vari aderenti provenivano da formazione culturale, esperienze artistiche e realtà sociali fra le più disparate. In secondo luogo, poi, il movimento non è organizzato né preordinato e, in analogia solo con i Macchiaioli, che lo precedono di circa un ventennio, si costituisce piuttosto per aggregazione spontanea, senza manifesti o teorie che ne spieghino le tematiche o ne indichino le finalità. A partire dagli anni Sessanta del XIX secolo, dunque, un nutrito drappello di giovani artisti, che avevano in comune una gran voglia di fare e una forte insofferenza per la pittura ufficiale del tempo, iniziarono a riunirsi in un locale parigino al numero 11 della Grande Rue des Batignolles: il Café Guerbois.

Quello che all'inizio era un ritrovo assolutamente casuale e saltuario divenne in breve un appuntamento rigorosamente settimanale (ogni venerdì) e in alcuni periodi addirittura giornaliero. Non a caso Claude Monet, uno degli Impressionisti più celebri › par. 26.3, ricordava che:

> «Niente poteva essere più interessante di quelle frequenti e lunghissime riunioni e di quei contrasti di opinione sempre animati; essi tenevano vivo il nostro spirito e ci davano una carica di entusiasmo che ci sosteneva per settimane finché non davamo finalmente espressione alle idee maturate là».

26.5 ↑ Pennellata impressionista. Particolare da Claude Monet, *Campo di tulipani in Olanda*, 1886. Olio su tela, 65,5×81,5 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

■ **Impressione** Il termine deriva dal latino *in*, sopra, e *prèmere*, schiacciare, e rende bene il concetto di un atto o di una sensazione che viene a imprimersi, quasi a stamparsi, nella nostra coscienza.

Successivamente, dopo l'esperienza della Comune (1871) e sotto il vigoroso impulso di Édouard Manet › par. 26.2 e Pierre-Auguste Renoir › par. 26.5, le riunioni impressioniste si trasferirono, ogni lunedì, al Café de la Nouvelle Athènes al numero 9 di Place Pigalle, nel cuore dell'animato quartiere artistico di Montmartre **Fig. 26.3**. Nell'un caso e nell'altro il caffè diventava luogo privilegiato d'incontro e di confronto – spesso animatissimo – non solo di artisti in cerca di affermazione e visibilità, ma anche di letterati, intellettuali, critici e collezionisti che intorno a loro gravitavano e che le loro idee condividevano entusiasticamente o – all'opposto – osteggiavano fieramente.

Il colore locale La sostanziale diversità di questo movimento rispetto a ogni altra forma di pittura, comunque, risiede nel diverso modo che gli Impressionisti hanno di porsi in rapporto con la realtà esterna. Essi, infatti, si rendono conto che tutto ciò che si percepisce attraverso gli occhi continua di fatto al di là del nostro campo visivo. Ecco dunque spiegata, nei loro dipinti, la quasi totale abolizione della prospettiva geometrica. Non è più ammesso imprigionare gli spazi della rappresentazione pittorica nella ristretta visione del reticolo prospettico: sarebbe come tentare di inscatolare qualcosa che – per definizione – deve essere libero e naturale e che, in ogni caso, si estende anche al di là dei limiti fisici di un dipinto.

Ciò che più conta in ogni rappresentazione è dunque l'*impressione* che un determinato stimolo esterno suscita nell'artista il quale, partendo dalle proprie sensazioni, opera una sintesi sistematicamente tesa a eliminare il superfluo per arrivare a cogliere la sostanza delle cose e delle situazioni, nel continuo tentativo di ricercare l'*impressione pura*. Per un pittore impressionista, ad esempio, la rappresentazione di un grappolo d'uva non avrà lo stesso numero di acini dell'originale ma verrà piuttosto proposta nel suo insieme, come giustapposizione di varie pennellate di colore puro tendenti a restituire a chi osserva la sensazione complessiva del grappolo, più che a descriverlo dettagliatamente.

Sul piano tecnico questo fine viene perseguito con vari artifici. Innanzitutto si ha l'abolizione quasi totale del disegno e delle linee che contornano gli oggetti definendone forme e volumi.

Per quello che concerne il colore, vero e proprio cavallo di battaglia del movimento, gli Impressionisti tendono ad abolire i forti contrasti chiaroscurali e a rendere il *colore locale* (cioè quello proprio dei singoli oggetti) mediante accostamenti di colori puri. Prendendo spunto dai progressi scientifici che si stavano compiendo nel campo dell'ottica e dei meccanismi della visione, inoltre, essi giungono alla con-

clusione che nessun colore esiste di per sé ma solo in rapporto agli altri colori che ha vicino e intorno, per cui la definizione del colore locale non può che scaturire dall'interazione di tutti questi fattori. Così una mela rossa posta su una superficie blu apparirà con sfumature viola (rosso + blu = viola) **Fig. 26.4, a** e, analogamente, l'ombra di un limone giallo su di un piano rosso non sarà bruna o grigiastra, come finora si era quasi sempre rappresentata, ma arancione (giallo + rosso = arancione) **b**.

La luce Quello della *luce* è un altro tema al quale gli Impressionisti si dimostrano particolarmente sensibili. È la luce, infatti, che determina la percezione dei vari colori, e l'esperienza quotidiana insegna che ogni colore appare più o meno scuro in relazione alla quantità di luce che lo colpisce e alla presenza o meno di altri colori che ne esaltino o ne smorzino la vivacità.

La pittura impressionista vuol dare conto di questa estrema variabilità dei colori con la maggiore immediatezza possibile, cercando di cogliere l'*attimo fuggente*, cioè le sensazioni di un istante, con la precisa consapevolezza che l'istante successivo potrà generare sensazioni del tutto diverse. Le pennellate, pertanto, non sono fluide e lungamente studiate come avveniva nei dipinti accademici, ma date per veloci *tócchi virgolati* (cioè a forma di piccole linguette simili a virgole), per *picchiettature*, per *trattini* e per *macchiette* **Fig. 26.5**, con l'uso di pochi colori puri e con la rigorosa esclusione del nero e del bianco che, in effetti, sono dei *non-colori* (il bianco in quanto somma teorica di tutti i colori, il nero in quanto assenza di luce e dunque negazione di tutti colori).

Nel momento in cui l'artista dipinge non è più interessato alla rappresentazione della realtà, quanto – piuttosto – alle sensazioni che essa gli suscita.

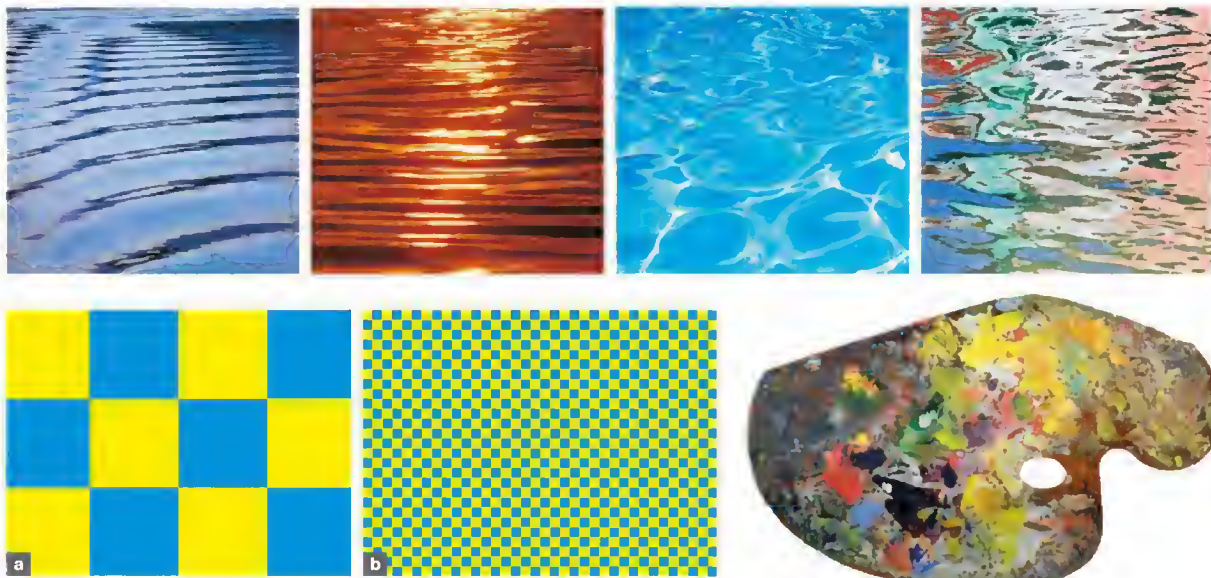
26.6 ↖
John Singer Sargent, *Monet che dipinge ai bordi d'un bosco*, ca 1885. Olio su tela, 54×64,8 cm. Londra, Tate Britain.

26.7 ↗
Édouard Manet, *La barca* (*Monet che dipinge sulla sua barca*), 1874. Olio su tela, 82,7×105 cm. Monaco di Baviera, Neue Pinakothek.

26.8 ↑
Jean Béraud, *Boulevard dei Cappuccini e Teatro del Vaudeville*, 1889. Olio su tela, 35×51 cm. Parigi, Musée Carnavalet.

È per questo motivo che egli deve essere il più rapido possibile nell'esecuzione del dipinto, al fine di evitare che le condizioni che determinano in lui tali impressioni vengano meno.

Quanto detto chiarisce il motivo per il quale molti pittori impressionisti, sentendosi attratti dall'esperienza di Corot e della Scuola di Barbizon, prediligono anch'essi dipingere *en plein air*, cioè all'aria aperta. Gli Impressionisti rifuggono pertanto dal chiuso degli atelier, preferendo magari un boschetto alla periferia di Parigi **Fig. 26.6**, una barca lungo la Senna **Fig. 26.7**, un *boulevard* affollato di gente **Fig. 26.8** o, in caso di interni, quelli autentici e spesso anche umili offerti dalla loro straordinaria città: un caffè, un teatro, una scuola di danza, un circo o un *cabaret*.

Affinché i colori possano rivelare tutte le loro potenzialità occorre, secondo gli Impressionisti, che

essi siano illuminati dalla luce del giorno, in quanto è l'unica che può restituire loro quel senso di verità e di brillantezza che solo la natura possiede.

Per questi artisti, dunque, la realtà è soggetta a un'evoluzione continua e non costituisce uno stato definitivo e acquisito ma – al contrario – un incessante e fantastico divenire. Partendo da questi presupposti essi cercano nei loro dipinti di rendere il senso della mobilità di tutte le cose. Ricorrente, ad esempio, è il tema dell'*acqua*, che per sua stessa natura non si acquieta mai, permettendo agli artisti di sbizzarrirsi nel riprodurne le mille possibili increspature di colore **Fig. 26.9**. Ciò avviene con la giustapposizione di colori puri (primari e secondari) che, pur essendo distinti sulla tela, si fondono nella rètina dell'occhio consentendo al cervello di percepirli come colori omogenei di intensità e brillantezza enormemente superiori a quelle che avrebbero i corrispondenti colori già premiscelati sulla tavolozza **Fig. 26.10**.

26.9 ↖↑↗
Alcune delle molteplici sfumature di colore che l'acqua può assumere a seconda delle condizioni di luce, del colore del cielo e dei riflessi circostanti.

26.10 ↖
Nella scacchiera della figura **a** i quadratini gialli sono ben distinti da quelli azzurri, ma se la si osserva da lontano **b** la retina fonderà i due colori primari facendola apparire verde, che è il colore secondario formato dai primari giallo e blu.

26.11 ↗
Tavolozza originale di Claude Monet. Parigi, Musée Marmottan Monet.

Le nuove frontiere Nella maturazione dell'esperienza impressionista gioca un ruolo fondamentale anche l'incalzante progredire della scienza e della tecnica. Gli studi e gli esperimenti ottici dell'epoca, primi fra tutti quelli di Michel Eugène Chevreul › par. 27.3 e di James Clerk Maxwell, sono alla base delle nuove teorie sulla propagazione della luce e sulla percezione dei colori, mentre l'invenzione della fotografia e le prime ricerche sulla cinematografia › par. 26.9 costringono gli artisti a rivedere il proprio ruolo di fronte alla rappresentazione della realtà. I progressi della chimica industriale, infine, avevano reso disponibili i primi colori a olio in tubetto metallico, facili da trasportare e immediati da usare sulla tavolozza **Fig. 26.11**. Senza di essi la pittura *en plein air* non sarebbe stata neanche immaginabile.

Tutti gli Impressionisti ostentano una totale indifferenza verso il tema, imprimendo alle proprie opere qualcosa di profondamente personale e soggettivo, rendendole interessanti non tanto per quello che narrano (che può essere anche banale) ma per come e quando lo narrano (il che avviene in modo sempre spregiudicato e anticonvenzionale).

A questa importante maturazione ha molto contribuito anche l'invenzione della fotografia › par. 26.9. Per la realizzazione delle loro opere, infatti, gli Impressionisti si sono spesso serviti di materiali fotografici, giacché tale metodo di riproduzione meccanica della realtà li aiutava a cogliere dettagli e aspetti che l'occhio umano poteva non essere sempre in grado di percepire. La loro pittura, venuto definitivamente meno l'obbligo di riprodurre la realtà, poteva pertanto partire da dove la fotografia si fermava, testimoniando impressioni e stati d'animo che anche il più perfetto obiettivo di una fotocamera non avrebbe comunque mai saputo percepire, senza l'intuizione dell'artista.

■ **Tavolozza** Dal latino *tàbula*, tavola. Supporto ligneo su cui i pittori preparano i colori.

■ **James Clerk Maxwell** (Edimburgo, 1831-Cambridge, 1879). Fisico e matematico scozzese, elaborò fondamentali teorie sull'elettromagnetismo e sulla natura elettromagnetica delle onde luminose. A lui si devono anche importanti ricerche sulla teoria dei colori e, in particolar modo, la scoperta della cosiddetta *sintesi additiva*, cioè la possibilità di comporre un fascio di luce bianca mediante la sovrapposizione di tre fasci di luce di colori secondari (definiti anche *primari additivi*): arancione (formato dai primari fondamentali rosso+giallo), viola (formato dai primari fondamentali rosso+blu) e verde (formato dai primari fondamentali blu+giallo). Su questo principio e sul suo opposto (*sintesi sottrattiva*) si basano ancor oggi le tecniche di riproduzione a colori: dalla stampa tipografica alla foto-cinematografia, alla televisione.

a

b

d

c

26.12 ↑←↗
Utagawa Hiroshige, Stampe a colori da matrici di legno su carta giapponese.

- **a.** *Kambara. Neve a sera*, ca 1833-1834. Londra, British Museum.
- **b.** *Hakone*. Dalla serie *Cinquantatré stazioni della Tokaido*, 1833-1834.
- **c.** *Vista del monte Fuji dal punto di Satta nella baia di Soruga*. Dalla serie *Trentasei vedute del Monte Fuji*, 1830-1833.
- **d.** *Acquazzone sul ponte di Atake*, 1857. Dalla serie *Cento vedute celebri di Edo*, 1856-1859. 33,7×22 cm.

M Disegni e stampe

Le stampe giapponesi All'affermarsi delle teorie impressioniste, infine, non è stata estranea anche la diffusione, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, delle stampe giapponesi, realizzate a più colori con matrici xilografiche in legno. Tali stampe, giunte massicciamente in Europa grazie all'intensificarsi dei commerci con l'Estremo Oriente, pur essendo realizzate da artisti contemporanei, si ricollegavano all'antica tradizione pittorica nipponica, da sempre più sensibile all'armonia dei colori e all'accordo delle forme, piuttosto che alla definizione dei volumi. L'uso di un disegno semplice e netto, privo di forti variazioni chiaroscurali, e la stesura dei colori in campiture omogenee e smaglianti rendevano queste stampe estremamente decorative, poiché ogni soggetto – per quanto reale fosse – veniva immediatamente trasfigurato in una dimensione immobile e fiabesca, al di là di qualsiasi possibile riferimento spaziale o temporale Fig. 26.12. Tutti gli Impressionisti (e Monet più degli altri › Ciclo p. 510) furono dunque appassionati collezionisti di tali stampe e a esse si ispirarono spesso, affascinati soprattutto dal rigore compositivo e dalla nitidezza delle giustapposizioni di colore.

La prima mostra Se volessimo dare una data precisa di inizio al movimento impressionista dovremmo scegliere il 15 aprile 1874, quando alcuni giovani artisti (fra i quali Claude Monet, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Paul Cézanne e Giuseppe De Nittis), le cui opere erano state ripetutamente rifiutate dalle principali esposizioni ufficiali (i *Salons*), decisero autonomamente di organizzare una mostra alternativa dei loro lavori. Si presentarono al pubblico con il poco attraente nome di «Società Anonima degli artisti, pittori, scultori, incisori ecc.» e l'unica sede espositiva adatta alle loro magre finanze fu quella messa a disposizione da Félix Nadar, fotografo, ritrattista di personaggi illustri dello spettacolo, dell'arte Fig. 26.13, della politica e della cultura che, tra i primissimi estimatori di quel nuovo modo di dipingere, cedette loro gratuitamente i locali del proprio vecchio studio al numero 35 di Boulevard des Capucines.

La mostra, che vide esposte centosessantatré opere fra disegni, oli, acquerelli e pastelli, si risolse in un vero e proprio fallimento. L'unica nota di rilievo fu che, proprio grazie a essa, il gruppo ebbe infine il nome con il quale sarebbe poi passato alla storia. Fu infatti Louis Leroy, tagliente critico della rivista satirica «Le Charivari» che, osservando un dipinto di Monet dal titolo emblematico di *Impressione, sole nascente* › Fig. 26.39, lo stroncò senza appello scrivendo che «la carta da parati allo stato embrionale è ancora più curata di questo dipinto» e concluse la propria spietata recensione estendendo ironicamente a tutti gli artisti del gruppo l'appellativo derisorio di «impressionisti» › Ant. 211.

La breve e intensissima stagione impressionista dura fino al 1886, anno dell'ottava e ultima esposizione, alla quale dei famosi partecipanti iniziali erano rimasti solo Degas e Pissarro. Già a partire dal 1880, comunque, contrasti ideologici e rivalità artistiche avevano portato i vari componenti del gruppo a maturare scelte autonome e a partecipare individualmente ai *Salons*, che piano piano, con l'evolversi dei gusti, incominciavano ad accettare anche i loro dipinti.

Che l'Impressionismo non fosse un movimento destinato a durare a lungo e a fare scuola, del resto, era chiaro fin dall'inizio, stanti i suoi presupposti. Tutti gli artisti del gruppo ne avevano piena consapevolezza e ciascuno provò a ovviarvi secondo la propria sensibilità, cercando di dare maggior consistenza artistica alla fugacità dell'impressione. Queste, del resto, costituiscono già le premesse che porteranno all'affermazione del *Postimpressionismo* › cap. 27, cioè al superamento dell'Impressionismo stesso, nel tentativo di recuperare, anche se nei modi più disparati, il valore artistico delle forme e dei volumi.

26.13 ↓
Félix Nadar, *Ritratti*. Stampa fotografica su carta alla gelatina d'argento.

a. *Édouard Manet*, ca 1870.
b. *Claude Monet*, 1899.
c. *Auguste Renoir*, ca 1907.

a

b

c

■ **Gaspard-Félix Tournachon, detto Nadar** (Parigi, 1820-Sénart, 1910) Fotografo, intellettuale, pittore, caricaturista, e giornalista francese, comprese fin dall'inizio l'importanza della neonata arte fotografica diventandone in breve uno dei più celebri e capaci esponenti.

■ **Thomas Couture** (Senlis, 1815-Villiers-le-Bel, 1879) Fu il tipico rappresentante della pittura ufficiale del Secondo Impero. Specializzato in rappresentazioni storiche di grande formato, i cui soggetti sono ispirati al mondo classico, dipinge in modo convenzionale e retorico, secondo il gusto accademico del tempo.

26.2 Édouard Manet (1832-1883)

Lo scandalo della verità

Édouard Manet nasce a Parigi il 23 gennaio 1832 e fin da giovane si dimostra poco incline agli studi e molto attratto dal disegno e dalla pittura. Per dissuaderlo dall'intraprendere la carriera dell'artista, il padre – un alto funzionario ministeriale – lo fa imbarcare, appena sedicenne, su un vapore in partenza per Rio de Janeiro, con la speranza di convincerlo ad avviarsi alla carriera di comandante navale di lungo corso. Il viaggio si rivela estremamente stimolante per la maturazione artistica di Manet, mentre dal punto di vista paterno costituisce un vero e proprio fallimento, in quanto il giovane non dimostra alcun interesse per la vita di bordo e l'esito dell'esame per ufficiale di marina è una secca bocciatura. Alla famiglia non resta dunque altro che assecondare – seppure a malincuore – la passione di Édouard.

La formazione artistica di Manet incomincia nel 1850 presso il pittore accademico *Thomas Couture*. Il giovane allievo, però, dimostra ben presto una forte insofferenza per gli insegnamenti del maestro, tanto che nel 1856 ne lascia l'atelier. Nel frattempo viaggia in Olanda, Germania, Austria e Italia. Nei musei di quei Paesi ammira soprattutto i grandi coloristi del passato: da Tiziano a Rembrandt, da Tintoretto a Velázquez, artisti dei quali aveva già apprezzato le straordinarie qualità in alcuni dipinti del Louvre.

Tra i contemporanei, Manet ammira molto Delacroix, al quale chiede il permesso di copiare la sua *Barca di Dante*, ricavandone due diversi dipinti, al fine di studiare e comprendere meglio l'innovativa tecnica dei colori del maestro. Nella prima tela, di piccole dimensioni e risalente al 1855/1856, la copia è ancora molto rispettosa dell'originale Fig. 26.14, mentre nella seconda, altrettanto piccola e databile attorno al 1859, i colori sono stesi più liberamente, per masse giustapposte Fig. 26.15, prefigurando già quella che sarà la tecnica prediletta nei successivi anni della maturità.

Nel 1861 conosce Edgar Degas › par. 26.4, spirito libero e solitario, con il quale stringe una profonda amicizia che, nonostante le molte e spesso aspre divergenze degli anni successivi, costituirà il nucleo fondamentale attorno al quale si aggregheranno tutti i giovani artisti frequentatori prima del Café Guerbois e, successivamente, del Café de la Nouvelle Athènes.

Nel 1869 Manet, che pur non abbandonerà mai del tutto la pittura d'atelier, intensifica la propria produzione ***en plein air***, tanto che le sue uscite ai

26.14 ↑
Édouard Manet, *La barca di Dante*, copia da Delacroix, ca 1855/1856. Olio su tela, 38×46 cm. Lione, Musée des Beaux-Arts.

26.15 ↗
Édouard Manet, *La barca di Dante*, copia da Delacroix, ca 1859. Olio su tela, 33×41 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

giardini delle Tuileries, di fianco al Louvre, diventano quasi degli appuntamenti mondani.

Quando, nel 1874, gli Impressionisti danno vita alla loro prima esposizione, Manet non vi partecipa direttamente (così come non parteciperà ad alcuna delle successive iniziative del gruppo), ma la sua presenza morale e il suo influsso appaiono indiscutibili.

Negli anni a seguire l'artista soffre di frequenti crisi depressive e, a partire dal 1878, iniziano a manifestarsi i sintomi di una paralisi degli arti inferiori. Nonostante questo Manet continua a dipingere senza posa fino alla morte, avvenuta il 30 aprile 1883. Il giorno dei funerali, assente solo Renoir (che era in viaggio in Italia), il gruppo degli Impressionisti si ricompone, forse per l'ultima volta, dietro al feretro di quel maestro che, pur non avendo lasciato una scuola né degli allievi, aveva contribuito, dopo Delacroix, ad aprire la strada alla pittura contemporanea.

Il disegno La formazione presso Couture e la profonda conoscenza della pittura rinascimentale e barocca si riflettono in Manet anche attraverso un costante amore per il disegno. Molti sono infatti i suoi studi preliminari, condotti con le più svariate tecniche, così come i disegni più rifiniti, ombreggiati ad acquerello o minutamente particolareggiati con i pastelli.

È il caso di *Corse a Longchamp*, un veloce schizzo preparatorio **Fig. 26.16** per un successivo dipinto a olio di soggetto equestre **Fig. 26.17**. Il disegno, tracciato a matita con estrema leggerezza e altrettanto tenuemente acquerellato, è più che altro un raffinato studio compositivo. In esso, infatti, le masse colorate dei cinque fantini, che si stagliano sugli evanescenti tratti di contorno dei cavalli, rimandano a uno spazio unitario che, grazie anche all'effetto di compressione dovuto alla visione frontale, fa percepire l'insieme come un unico blocco. Que-

26.16 ↑
Édouard Manet, *Corse a Longchamp*, ca 1866. Matita e acquerello su carta, 19,6×26,9 cm. Parigi, Musée d'Orsay, presso il Département des Arts Graphiques del Louvre. Disegno e schema compositivo.

M **Disegni e stampe**

26.17 ↗
Édouard Manet, *Corse a Longchamp*, 1866. Olio su tela, 44×84,2 cm. Chicago, Art Institute.

26.18 ↑
Édouard Manet,
Ritratto di Irma Brunner
(*Signora con cappello nero*),
ca 1880. Pastello
su tela, 53,5×44,1 cm.
Parigi, Musée d'Orsay.

M **Costume**

sto effetto è ulteriormente evidenziato dal triangolo rovesciato che viene a formarsi tra il rapido e ineguale tratteggio trasversale, che sostituisce il dettaglio dei corpi dei cavalli al galoppo, e le macchie di colore dei fantini, che ne delimitano la base ideale **Fig. 26.16**.

Nel *Ritratto di Irma Brunner* **Fig. 26.18**, noto anche come *Signora con cappello nero*, Manet utilizza con straordinaria maestria la tecnica del pastello. In questo caso non si tratta di uno schizzo approssimativo, ma di un'opera perfettamente conclusa e rifinita, verosimilmente ispirata ai ritratti di profilo della tradizione rinascimentale italiana. La diafana levigatezza dell'incarnato si accorda con perfetta continuità cromatica con il rosa tenue dell'accollatissimo corpetto, risaltando con forza – ma senza esagerazione – sull'uniforme grigio-tortora dello sfondo. La gran massa, appena accennata, dei folti capelli castani – con ciuffi vezzosi sulle tempie e vicino all'orecchio – è ulteriormente accentuata dal grande cappello nero, acconciato con una sovrastante, leggerissima veletta increspata, nera anch'essa, ma resa con una più morbida sfumatura di grigio-antracite.

■ **Salon des Refusés** Letteralmente «Salone dei Rifiutati». Questa era l'esposizione alternativa organizzata nel 1863 per diretto interessamento dell'imperatore Napoleone III, al quale tutti gli artisti esclusi dal *Salon* ufficiale si erano rivolti per reclamare il proprio diritto di non dover sottostare agli arbitri della commissione giudicatrice.

■ **Marcantonio Raimondi** (Bologna, ca 1482-ca 1534). Incisore, si formò in ambiente veneziano, dove venne a contatto con le opere e le tecniche di Dürer e di altri grandi incisori nordici. Dopo un soggiorno a Firenze si trasferì a Roma (ca 1511), ove aprì un'importante bottega di incisione. Ebbe strettissimi rapporti di collaborazione con Raffaello che, insieme ai classici, costituì la sua più valida fonte d'ispirazione artistica.

Colazione sull'erba Il dipinto che segnò l'inizio della tormentata carriera artistica di Manet fu *Colazione sull'erba* **Fig. 26.19**. Esposto nel 1863 al *Salon des Refusés*, si trovò subito al centro di un vero e proprio scandalo. La Parigi benpensante, infatti, rimase indignata dal crudo realismo con il quale l'artista aveva realizzato il nudo femminile in primo piano e i critici accusarono Manet di una volgarità e di una malizia che, al contrario, erano del tutto estranee sia al suo carattere sia alla sua educazione. A chi poi gli rimproverava di voler sovvertire le regole stesse della tecnica pittorica, l'artista replicava con forza che è «solo effetto di sincerità se le opere acquistano un carattere che le fa simili a una protesta, anche se il pittore non pensa che a rendere una sua impressione e cerca solo di essere se stesso».

I visitatori, comunque, continuarono ad accalcarsi per giorni al fine di poter vedere l'opera incriminata. Con molta ironia così ne scriveva Émile Zola (1840-1902), amico ed estimatore di Manet:

> «Da ogni parte si sentiva il respiro ansimante di corpulenti gentiluomini e il rauco sibilo di signori allampanati e su tutto dominavano le stupide risatine flautate delle donne. Nella parte opposta della sala un gruppo di giovani si contorceva dal ridere [...] e una signora era stramazzata su una panca, le ginocchia strette, ansimando e sforzandosi di respirare col viso nascosto nel fazzoletto».

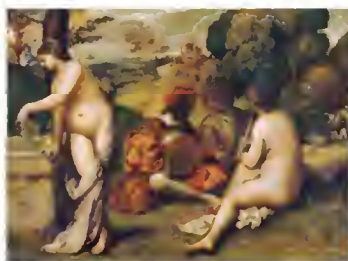
Ma a destare così tanti clamori e tante critiche non fu certo il nudo, presente anche nei dipinti accademici, ma il fatto che quel nudo rappresentava una ragazza del tempo, non una divinità classica o un personaggio mitologico. Allo stesso modo di come i due uomini non indossavano vesti classiche o abiti rinascimentali ma, come scrisse un critico di allora, «gli orribili costumi moderni francesi». In altre parole si rimproverava a Manet di aver abbandonato il repertorio della mitologia e delle allegorie e di aver sfacciatamente rappresentato «una comune prostituta, completamente nuda [...] fra quelli che sembrano due studenti in vacanza, che si comportano male per far vedere che sono uomini».

Contrariamente a tali ingenerose interpretazioni, nella realizzazione del dipinto Manet ha ben presenti alcuni famosi esempi rinascimentali: in particolare il *Concerto campestre* attribuito a Tiziano (o a Giorgione) e già allora al Louvre **Fig. 26.21** e alcune note incisioni di *Marcantonio Raimondi* tratte dal *Giudizio di Paride* di Raffaello **Fig. 26.22**. L'ispirazione può dunque dirsi classica e, di conseguenza, ciò che disturba così tanto il pubblico non sta nel soggetto ma nella sua attualizzazione, così come era già avvenuto, appena sei anni prima, per le *Fanciulle sulla riva della Senna* di Courbet.

La scena, ambientata verosimilmente presso

26.19 ↑
Édouard Manet, *Colazione sull'erba*, 1863. Olio su tela, 208×264 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

26.20 ↑
Schema compositivo della *Colazione sull'erba*.

26.21 ↗
Tiziano (o Giorgione), *Concerto campestre*, ca 1510. Olio su tela, 110×138 cm. Parigi, Museo del Louvre. Particolare.

26.22 ↑
Marcantonio Raimondi, *Dèi fluviali* dal *Giudizio di Paride* di Raffaello, ca 1510/1520. Incisione, 29,5×43,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Particolare.

Disegni e stampe

26.23 ←
Colazione sull'erba. Particolare.

Saint-Ouen, poco a Nord di Parigi, nella radura erbosa di un boschetto, rappresenta dunque una donna nuda, in primo piano, per la cui realizzazione ha posato *Victorine-Louise Meurent* (1844-1927), pittrice anch'essa e modella prediletta dell'artista. Accanto a lei è seduto un uomo (uno dei fratelli di Manet), mentre il secondo personaggio maschile (il futuro cognato Ferdinand Karel Leenhoff) è semisdraiato di fronte ai due, con un braccio teso in direzione della giovane donna. Una seconda ragazza, più in lontananza, sta lavandosi in uno specchio d'acqua. Le quattro figure risultano composte entro un triangolo ideale, uno dei cui vertici cade sul cappellino di paglia e sul vestito azzurro in basso a sinistra **Fig. 26.20** che, insieme al cestino di frutta rovesciato **Fig. 26.23**, costituiscono una natura morta a sé stante all'interno del dipinto stesso.

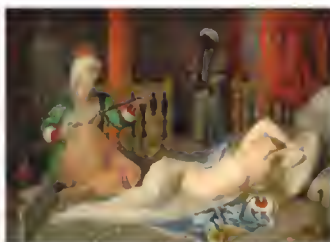
I motivi di critica, comunque, non si limitarono al soggetto, ma si estesero alla tecnica pittorica adottata da Manet, che veniva accusato di non aver saputo usare né la prospettiva né il chiaroscuro. Osservando il dipinto, però, si nota come personaggi e sfondo siano trattati in modo diverso, quasi che i primi (forse con l'unica eccezione della ragazza che sta lavandosi) siano ritagliati e incollati sul secondo, come se si trattasse di figure prive di un volume e di una consistenza propri. Il senso della profondità prospettica, del resto, non è dato dal disegno – in realtà quasi assente – ma dai piani successivi degli alberi e delle fronde, posti gli uni sopra alle altre come in una quinta teatrale, creando zone di luce e di ombra più per sovrapposizione che grazie alla tecnica del chiaroscuro. I colori, infine, sono stesi con pennellate veloci, giustapponendo toni caldi (come ad esempio quelli della frutta o del cappello di paglia) e freddi (come quelli del vestito azzurro) in modo da creare quel contrasto simultaneo che li rende reciprocamente più vivaci e squillanti. L'atmosfera del dipinto è pertanto fresca e luminosa. Con esso Manet si proclama dunque pittore di sensazioni, non più di personaggi o di allegorie, e ciò gli vale l'ammirazione di quelli che saranno gli artisti della nuova generazione e che da allora lo considereranno – pur non essendosi egli mai sentito un impressionista – il vero e proprio ispiratore dell'Impressionismo.

26.24 ↑↓
Claude Monet, *Colazione sull'erba*, 1866. Olio su tela, 130×181 cm. Mosca, Museo Puškin. Intero e particolare.

Scene con ambientazioni più o meno simili, del resto, diventeranno comuni un po' a tutto il movimento. Nel 1866, infatti, anche Claude Mo-

net › par. 26.3 realizzerà una sua *Colazione sull'erba* Fig. 26.24 . In essa – nudo a parte – verranno ripresi molti dei temi di Manet: dal modo di trattare il fogliame degli alberi, attraversato da mille vibrazioni di luce, al gusto per la natura morta e per la spontanea quotidianità dei soggetti.

Olympia Con la presentazione al *Salon* del 1865 di *Olympia* Fig. 26.25 , un olio realizzato due anni prima, Manet torna prepotentemente alla ribalta artistica parigina riconfermandosi il portavoce indiscusso di un modo nuovo e anticonvenzionale di fare arte.

Il dipinto, anche se evidentemente ispirato alla *Venere di Urbino* di Tiziano, rappresenta con crudo realismo una donna nuda semisdraiata su un letto disfatto, riprendendo – in controparte – anche il tema della *Maja desnuda* di Goya e della più recente e sensuale *Odalisca con schiava* di Ingres Fig. 26.26 . Ai piedi della donna vi è un gatto nero, mentre una domestica di colore sopraggiunge dal retro reggendo un variopinto mazzo di fiori, dono evidente di qualche ammiratore. Lo scandalo fu, anche in questo caso, duplice. In primo luogo si criticò la scelta del soggetto, da tutti ritenuto volgare e sconveniente in

26.25 ↑
Édouard Manet, *Olympia*, 1863. Olio su tela, 130,5×190 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

26.26 ↑
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Odalisca con schiava*, 1842. Olio su tela, 76×105 cm. Cambridge, Harvard Art Museum.

26.27 ↗
Schema grafico delle giustapposizioni di tonalità di colore calde (in grigio scuro) e fredde (in grigio chiaro) nell'*Olympia*.

quanto si trattava di una prostituta rappresentata, come qualcuno malignò, direttamente «sul posto di lavoro». In secondo luogo si tornò ad attaccare la tecnica pittorica di Manet, accusandolo di non saper modellare i corpi con il chiaroscuro e di usare i colori in modo primitivo e pasticciato.

Il corpo acerbo e quasi sgraziato della ragazza, per la quale posò anche in questo caso Victorine-Louise Meurent, appare privo delle morbide sinuosità con le quali i pittori accademici caratterizzavano tutti i nudi femminili di eroine storiche o divinità mitologiche. La posa volutamente sprezzante, con la mano sinistra premuta sulla coscia destra, ricorda da vicino alcune immagini pornografiche

26.28 ↓
Olympia. Particolare.

26.29 →
Édouard Manet, *Il balcone*, 1868-1869. Olio su tela, 170×124,5 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

che, stante il sempre maggior sviluppo della fotografia, cominciavano a circolare clandestinamente nei salotti mondani. Il nome stesso di Olympia, infine, diffusissimo come nome d'arte di molte prostitute e ballerine parigine dell'epoca, costituiva l'ultimo schiaffo alla morale borghese nella quale Manet era nato e cresciuto e che ora egli stesso contribuiva quasi inconsapevolmente a mettere in crisi.

La forza rivoluzionaria dell'*Olympia*, però, non sta tanto nel soggetto quanto nella tecnica di realizzazione. I colori, infatti, sono il frutto di un modo di intendere la pittura che alla seduzione della prospettiva e del chiaroscuro opponeva i forti contrasti, la piattezza delle forme e il nitido risalto dei contorni tipici delle stampe giapponesi. Il gioco dei contrasti, infatti, continua e si moltiplica nel resto della composizione. Significative appaiono le ricorrenti giustapposizioni di colori caldi e freddi, realizzate con l'evidente scopo di rafforzarli a vicenda. Ecco allora la veste rosata dell'inserviente staccarsi decisamente dal cupo sfondo verdastro della stanza e il candore grigio-azzurrognolo di lenzuola e guanciali contrastare ora con il marrone scuro del retrostante paravento, ora con le tonalità più chiare dello scialle ricamato, ora direttamente con la pallida nudità della ragazza Fig. 26.27.

Nel mazzo di fiori, infine, Manet è già effettivamente impressionista Fig. 26.28. Infatti, quelle che, osservate da vicino, parrebbero delle macchie disordinate e incoerenti di colore, stese con tocchi rapidi e giustapposti, se osservate da lontano acquistano, nel loro insieme, un palpitante effetto di restituzione del vero naturale.

26.30 ↓
Francisco Goya (attr.), *Majas al balcone*, ca 1800/1810. Olio su tela, 194,9×125,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

Il balcone Realizzato tra il 1868 e il 1869 e presentato, con il consueto scandalo, al *Salon* del 1869, *Il balcone* riconferma l'assoluto anticonformismo di Manet, insofferente a tutti i generi pittorici allora in voga Fig. 26.29.

Il soggetto di questa grande tela – tre personaggi al balcone che osservano una sfilata, gente che passeggia, o qualche altro avvenimento nella strada sottostante – appare del tutto ordinario, anche se forse allude alle *Majas al balcone* tradizionalmente attribuito a Goya Fig. 26.30, artista assai amato da Manet.

In effetti l'uomo (l'amico paesaggista *Jean Baptiste Antoine Guillemet*, 1841-1918), la giovane don-

26.31 ←↙↓
Édouard Manet,
In barca, 1874. Olio su tela, 97,2×130,2 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Intero e particolari.

26.32 ↓
Utagawa Kunisada, *Piroghe presso il ponte di Ryogoku*, ca 1847-1852. Stampa a colori da matrici di legno su carta, 36,2×25,4 cm. Londra, British Museum.

Disegni e stampe

na guantata, in piedi con l'ombrellino (la violinista Fanny Claus) e la donna seduta (la pittrice e allieva Berthe Morisot › par. 26.6) non paiono fra loro legati da alcun rapporto plausibile di reciprocità, assorti ciascuno nei propri pensieri secondo le proprie diverse attitudini. Una quarta figura si intravede nell'ombra dell'interno borghese, verosimilmente un ragazzo che porta un vassoio.

Il blu acceso della cravatta del personaggio centrale, così come quello – più tenue – delle ortensie sulla sinistra del balcone e il verde deciso delle persiane e della ringhiera che inquadrano quasi geometricamente la scena, appaiono in assoluta controtendenza rispetto alla convenzionalità degli accordi cromatici allora prediletti dalla pittura accademica. La nuova sensibilità di Manet verso il colore, del resto, risulta evidente soprattutto nei candidi abiti delle due donne, nei quali il senso acceso del bianco è restituito anche attraverso l'aggiunta di un delicato giustapporsi di sottilissime pennellate grigie e azzurrognole.

In barca All'estate del 1874 risale *In barca* **Fig. 26.31**, un olio su tela che Manet dipinge *en plein air* a Gennevilliers, un paesino sulla Senna a Nord di Parigi, quasi contemporaneamente all'analoga tela nella quale ritrae l'amico Monet sulla sua barca › Fig. 26.7. La scena presenta un taglio di tipo fotografico, molto ravvicinato, e raffigura un uomo al timone di

una barca a vela e una giovane donna, vestita di un fresco abito celeste, seduta perfettamente di profilo. La composizione abbastanza inconsueta – con una linea d'orizzonte che cade fuori dal margine superiore del dipinto, tanto che il fiume assume la sconfinata vastità di un mare – risente senza dubbio del gusto per le stampe giapponesi. Se, più in particolare, si confronta l'opera con *Piroghe presso il ponte di Ryogoku* di Utagawa Kunisada **Fig. 26.32**, si nota una singolare ripresa del motivo diagonale, nell'angolo superiore destro, così come una forte suggestione per le campiture estese e compatte di colore.

Nel vestito della donna, infine, è evidente l'abbandono di qualsiasi tecnica chiaroscurale, in fa-

vore di una pittura di tipo già convintamente impressionista. Osservando un particolare ingrandito della manica destra, infatti, appare evidente come il fresco azzurro del vestito sia in realtà costruito da una fitta e ordinata serie di pennellate verticali e oblique, nelle quali azzurro, blu, violetto, ocra e qualche traccia di bianco si giustappongono a tratti paralleli, dando la palpitante sensazione di un panneggio mobile e leggero.

Il bar delle Folies Bergère L'ultimo grande dipinto al quale Manet lavora è *Il bar delle Folies Bergère* **Fig. 26.33**, realizzato tra il 1881 e il 1882 e ora conservato alla Courtauld Gallery di Londra. Nel 1881 l'artista ne anticipa il tema con un interessante studio a olio, di dimensioni ridotte **Fig. 26.34**, nel quale risultano già abbozzati sia l'audace taglio, con il grande specchio dietro al bancone, sia la vibrante tecnica impressionista, a tocchi rapidi e sintetici.

La tela definitiva fu accettata al *Salon* del 1882, l'anno precedente alla precoce scomparsa di Manet, e ne costituisce una specie di significativo testamento spirituale. In essa sono infatti ripresi e portati al massimo grado di raffinatezza espressiva tutti gli elementi caratterizzanti della sua pittura: dall'amore per il quotidiano (la cameriera biondiccia che fissa l'osservatore con gli occhi mesti e l'avventore – forse lo stesso Manet – che si riflette nello specchio alle sue spalle) al gusto per la natura morta (le bottiglie, la fruttiera di cristallo e il bicchiere con le rose); dall'uso di colori piatti e senza chiaroscu-

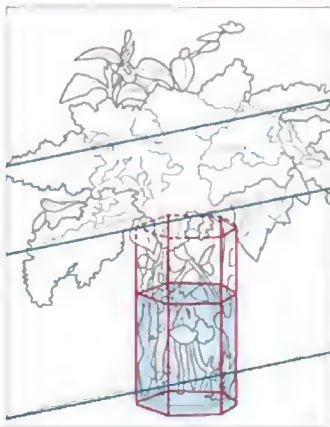
26.33 ↑↓
Édouard Manet, *Il bar delle Folies Bergère*, 1881-1882. Olio su tela, 96×130 cm. Londra, Courtauld Institute Gallery. Intero e particolare.

26.34 →
Édouard Manet, *Studio per «Il bar delle Folies Bergère»*, 1881. Olio su tela, 47×56 cm. Collezione privata.

ro alla scintillante suggestione delle luci riflesse. È proprio attraverso lo specchio, infatti, che Manet riesce a mostrare (o, meglio, a suggerire) anche il vasto e affollato salone delle Folies Bergère, un locale di varietà allora molto frequentato dalla borghesia parigina. I rapidi tocchi di colore, che osservati da vicino paiono frantumarsi in un insieme privo di senso, osservati dalla giusta distanza ricostruiscono invece non solo la descrizione della sala, gremita di dame inguantate e gentiluomini con la tuba, ma, quel che più meraviglia, anche la sua atmosfera chiassosa, inondata dalla luce di globi di vetro bianco e di grandi lampadari di cristallo, percorsa addirittura da nuvolette azzurrognole di fumo e rallegrata anche dagli esercizi di un'acrobata al trapezio (di cui si vedono i piedi nell'angolo superiore sinistro del dipinto).

L'immediatezza della visione, la chiarezza della luce, la semplicità disincantata del soggetto, il vivace realismo del bancone costituiscono altrettanti elementi caratterizzanti dell'arte di Manet, punto di riferimento non solo per l'intera generazione degli Impressionisti, ma anche per le generazioni artistiche successive, che a lui devono il coraggio di aver definitivamente spezzato il predominio della pittura accademica aprendo la strada alla pittura delle emozioni e della libertà espressiva.

Bouquet di lillà bianchi Agli ultimi mesi di vita di Manet risalgono anche alcuni dipinti di soggetto floreale di straordinaria potenza espressiva. La natura morta, del resto, ha sempre fatto parte della cultura pittorica dell'artista che l'ha volutamente inserita, in ogni sua possibile declinazione, all'interno di quasi tutte le sue opere più significative.

Con *Bouquet di lillà bianchi*, ora alla Nationalgalerie di Berlino, la natura morta diventa pertanto soggetto autonomo principale Fig. 26.35; puro e delicatissimo momento di riflessione sul bello naturale. I rametti di lillà, collocati in un alto bicchiere di cristallo a pianta esagonale riempito d'acqua a metà, risultano orientati parallelamente al bordo esterno del tavolo e risaltano con forte contrasto contro un fondo scuro che dona profondità e volume all'insieme. Lo stupefacente gioco di riflessi nel bicchiere è ottenuto grazie alla tecnica impressionista, che segmentando le pennellate di colore emula il molteplice rifrangersi della luce attraverso il cristallo. Analogamente, nel contemporaneo *Garofani e clematide in vaso di cristallo* Fig. 26.36, la vividezza dei verdi steli recisi sembra saturare di colore locale l'acqua del vaso, mentre il viola intenso della clematide si accorda con l'azzurro profondo dello sfondo e il rosso screziato dei garofanini si rinvigorisce ulteriormente in giustapposizione con il verde complementare del fogliame.

26.35 ↑
Édouard Manet, *Bouquet di lillà bianchi*, ca 1882. Olio su tela, 54×42 cm. Berlino, Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie. Dipinto e schema compositivo.

26.36 →
Édouard Manet, *Garofani e clematide in vaso di cristallo*, ca 1882. Olio su tela, 56×35,5 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

26.37 ←↑
Claude Monet, *La gazza*, ca 1868/1869. Olio su tela, 89×130 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Intero e particolare.

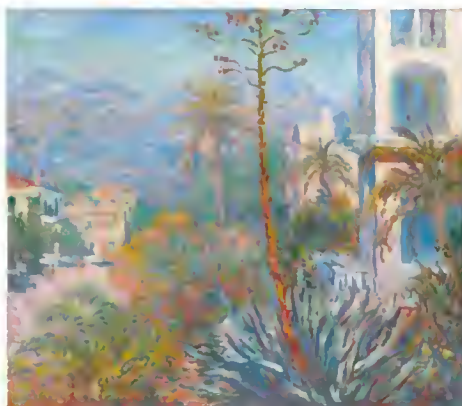
26.38 ↙↓
Claude Monet, *Ville a Bordighera*, 1884. Olio su tela, 116,5×136,5 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Intero e particolare.

26.3 Claude Monet (1840-1926)

La pittura delle impressioni

Oscar-Claude Monet, indiscutibilmente riconosciuto come il più "impressionista" degli Impressionisti e principale ispiratore della loro prima esposizione nello studio di Nadar, nasce a Parigi il 14 novembre 1840 e muore il 16 dicembre 1926 a Giverny, un piccolo e tranquillo villaggio agricolo a Ovest della capitale, nella valle della Senna.

Di origini familiari assai modeste, trascorre la propria fanciullezza a Le Havre. Fin da giovanissimo si dimostra assai dotato per la pittura e, grazie al provvidenziale interessamento di una ricca zia, ha la possibilità di trasferirsi a Parigi per frequentare una scuola d'arte. Nel 1859 giunge dunque nella capitale, rimanendo affascinato dalla vivacità della vita artistica e culturale che vi si svolge. Le sue prime frequentazioni sono quelle degli ambienti artistici vicini al più anziano e già noto Manet.

Nel 1861 Monet presta il servizio militare ad Algeri, dove la luce e i colori dell'Africa contribuiscono a sviluppare in lui la passione per la natura. Nel dicembre del 1862 è nuovamente a Parigi e qui frequenta con assiduità il Café Guerbois dove conosce, tra gli altri, anche Pissarro › par. 26.6 e Degas › par. 26.4. All'insegnamento accademico preferisce la pittura *en plein air* e le stimolanti sperimentazioni sulla luce

e sulla percezione dei colori, come appare evidente in dipinti quali *La gazza*, immerso in una magica atmosfera nevosa **Fig. 26.37**, o nel più tardo *Ville a Bordighera*, dove trionfa l'esuberanza variopinta della vegetazione mediterranea **Fig. 26.38**.

«Ero ancora ben lungi», scriverà in seguito l'artista, «dall'adottare il principio della scomposizione dei colori per il quale molti, in seguito, si sarebbero scagliati contro di me», ma l'incontro con Manet e gli altri artisti del Café Guerbois arricchisce enormemente il bagaglio di esperienze di Monet.

Quelli a seguire sono per l'artista anni di lavoro accanitissimo, con poche soddisfazioni e molte amarezze. Per un certo periodo si trasferisce ad Argenteuil, un paesetto circa trenta kilometri a Nord-Ovest della capitale, dove può dipingere stan-

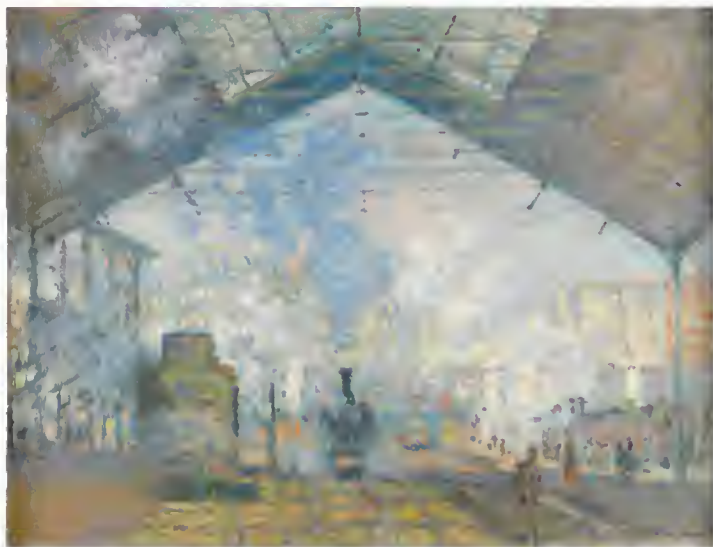
dosene isolato dal mondo e dai problemi, completamente immerso nella natura e nelle sensazioni che essa gli suscita › Ant. 246.

Dopo il 1880, anno della sua ultima presenza al *Salon*, il successo sembra infine arridere a Monet, ormai divenuto indiscutibilmente l'uomo simbolo dell'Impressionismo e il battagliero erede di quel ruolo-guida che Manet, già stanco e malato, non è più in grado di svolgere appieno.

Intorno alla sua casa di Giverny, nella quiete della campagna dell'Alta Normandia, si è intanto fatto costruire un giardino › oltre al fine di avere a portata di mano un frammento rigoglioso di natura dal quale farsi suggerire atmosfere e sensazioni sempre nuove e diverse. La casa stessa diventa per lui una rassicurante oasi di pace dove vive circondandosi soprattutto di libri di botanica e stampe giapponesi › Ciclo, p. 510.

26.39 ↑↓
Claude Monet, *Impressione, sole nascente*, 1872. Olio su tela, 48×63 cm. Parigi, Musée Marmottan Monet. Intero e particolare.

Impressione, sole nascente Fin dal celebre dipinto *Impressione, sole nascente* **Fig. 26.39**, che diede poi – quasi casualmente – il nome all'intero movimento impressionista, le tematiche di Monet appaiono già perfettamente delineate. La piccola tela, realizzata nel 1872, inizialmente non aveva titolo e quando, in occasione dell'esposizione del 1874 nello studio di Nadar, gli chiesero che cosa scrivere sul catalogo, è ancora Monet che ricorda: «dato che ovviamente non poteva passare per una *vista* di Le Havre, risposi: scrivete *Impressione*».

Nell'opera non vi è alcuna traccia di disegno preparatorio e dunque il colore è steso direttamente sulla tela, con pennellate brevi e veloci. A fatica si riesce a cogliere (o, forse, solo a intuire) la presenza di alcune navi ormeggiate, sulla sinistra, i cui alberi si riflettono in mare. A destra si intravedono poi le gru e le altre strutture del porto, mentre due barche a remi che solcano le acque appaiono come poco più che ombre. Ogni oggettività naturalistica del soggetto è superata e stravolta dalla volontà di Monet di trasmettere attraverso il dipinto le sensazioni da lui provate osservando l'aurora sul porto di Le Havre. Egli,

in altre parole, non intende più descrivere la realtà, ma vuole piuttosto cogliere l'impressione di un attimo, diversa e autonoma rispetto a quella dell'attimo immediatamente precedente e di quello successivo.

L'uso giustapposto di colori caldi (il rosso e l'arancione) e freddi (il verde azzurrognolo) rende in modo estremamente suggestivo il senso della nebbia del mattino. Attraverso il suo manto, infatti, si fa lentamente strada un sole inizialmente debole, i cui primi riflessi aranciati guizzano sul mare, evidenziati con straordinaria incisività da pochi e sapienti tocchi di pennello dati a spessore, come se il colore stesso avesse un proprio volume e una propria consistenza materica.

26.40 ↑↓
Claude Monet, *Papaveri*, 1873. Olio su tela, 50×65 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Intero e particolare.

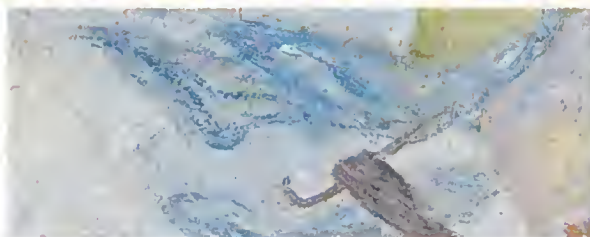
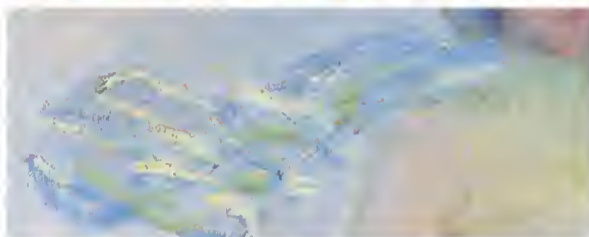
26.41 ↑
Claude Monet, *La stazione Saint-Lazare*, 1877. Olio su tela, 75×105 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

Papaveri A fianco di *Impressione, sole nascente*, Monet espone anche un'altra piccola tela, realizzata ad Argenteuil l'anno dopo (1873) e destinata a diventare un simbolo della pittura impressionista: *Papaveri* Fig. 26.40. L'opera, pur essendo realizzata *en plein air*, non manca per questo di una solida strutturazione compositiva, che si articola lungo una delle diagonali, separando percettivamente la rossa distesa dei papaveri (in basso a sinistra) dalla fresca luminosità del cielo estivo (in alto a sinistra), a loro volta separati da una verde macchia di pioppi, che si profila lungo la linea del lontano orizzonte.

Quattro figure percorrono trasversalmente il campo, in ideale aderenza alla diagonale di cui si è detto: si tratta di due donne, ciascuna in compagnia di un bambino, tratteggiate con pochi tocchi sgargianti di colore puro. Anche i papaveri, a loro volta realizzati in punta di pennello, suggeriscono un'impressione visiva, più che una descrizione naturalistica, conferendo all'insieme un senso complessivo di chiarezza e serena quotidianità.

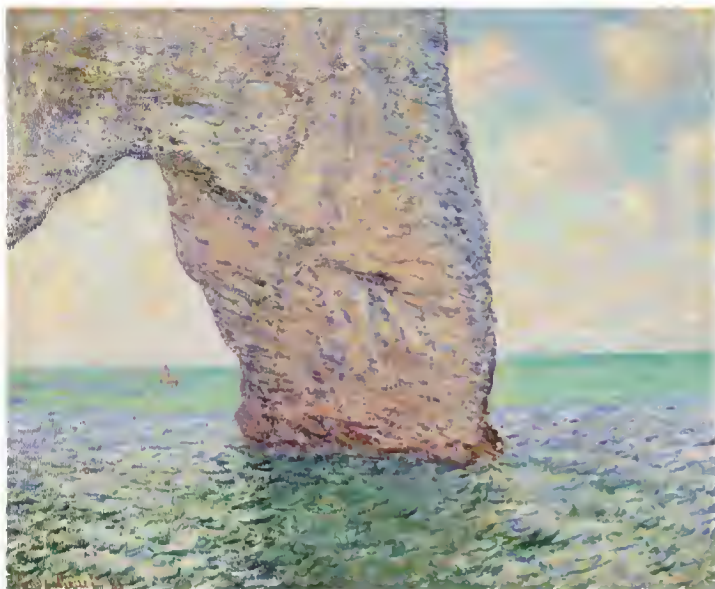
La stazione Saint-Lazare Pur prediligendo la natura e il paesaggio, nel 1877 Monet si cimenta anche come straordinario interprete della modernità urbana con una serie di sette piccoli dipinti realizzati dal vero presso la stazione ferroviaria di Saint-Lazare – la più antica e frequentata di Parigi – destando la curiosità divertita di viaggiatori e ferrovieri. In uno realizzato proprio all'interno dell'ardita campata in ferro e vetro, simbolo di industrializzazione e progresso tecnologico Fig. 26.41, Monet coglie l'attimo in cui una vaporiera avanza sbuffando, riempiendo l'aria di fumo e vapori che avvolgono passeggeri e convogli in un'atmosfera quasi irreale. Più che a una descrizione l'artista mira, come sempre nella sua pittura, a suggerire l'emozione che prova in quel momento, quando la luce del giorno viene quasi oscurata, in un turbinio, dalle volute di fumo che, come nuvole artificiali, assumono i più svariati colori.

Anche in tutti gli altri dipinti della serie Monet cerca di restituire la sensazione – piacevole e frastornante al tempo stesso – di essere costantemente immersi nel caotico andirivieni della stazione › Fig. 26.2 I, fra lo sferragliare dei treni e il lampeggiare dei segnali, con le rare figure umane che, attraverso i vapori dalle mille sfumature, si intravedono appena, come moderni e fugaci fantasmi.

Studi di figura en plein air Negli anni Ottanta Monet lavora assiduamente al principio della scomposizione dei colori e allo studio dei loro accostamenti più efficaci. E al 1886 risalgono due importanti *Studi di figura en plein air*, che rappresentano rispettivamente una *Donna con parasole rivolta verso*

destra Fig. 26.42 e, quasi specularmente, una *Donna con parasole rivolta verso sinistra* Fig. 26.43 . In entrambe le tele, di dimensioni quasi perfettamente sovrapponibili, l'artista rappresenta Suzanne Hoschedé, la figlia – allora poco più che ventenne – di quella che, di lì a qualche anno, sarebbe diventata la sua seconda moglie.

L'atmosfera dei due dipinti è quella di una ventosa giornata primaverile, che Monet ricostruisce non solo senza far uso del disegno, come suo solito, ma anche frammentando le pennellate in segmenti e virgolettature che sembrano già avvicinarsi a talune successive esperienze postimpressioniste › par. 27.1. In entrambi gli studi il vento fa

26.42 ↖→
Claude Monet, *Studio di figura en plein air. Donna con parasole rivolta verso destra*, 1886. Olio su tela, 130,5×89,3 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Intero, particolare e schema delle ombre colorate **a**.

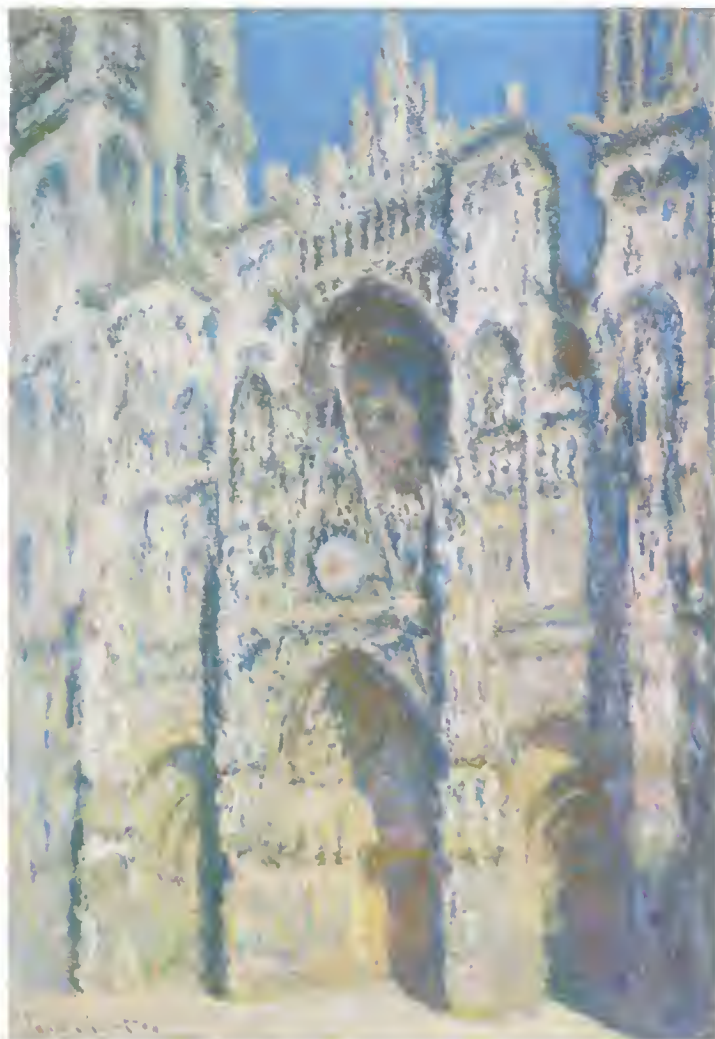
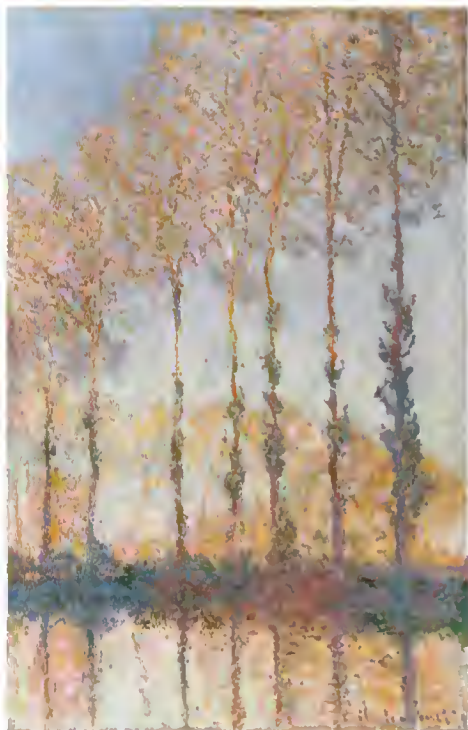
26.43 ↗→
Claude Monet, *Studio di figura en plein air. Donna con parasole rivolta verso sinistra*, 1886. Olio su tela, 131×88 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Intero, particolare e schema delle ombre colorate **b**.

svolazzare il fazzoletto al collo della donna, reso con pochi tocchi di azzurro, striato a sua volta di verdolino e di bianco, la qual cosa contribuisce a dare alla figura un aspetto fresco e giovanile. Di grande interesse è anche lo studio delle ombre colorate: tipico della pittura di Monet e, più in generale, di tutti gli Impressionisti. Nel primo dipinto l'ombra del parasole verde proietta un tenue riflesso verdastro anche sul volto, sull'abito e sul fazzoletto della ragazza Fig. 26.43, *a*. Nel secondo **b**, in cui più forte è l'effetto del controluce, l'ombra dell'intera figura si proietta anteriormente sull'erba ed è resa da Monet con pennellate corpose e sature di verde, azzurro e bruno. L'ombra verdolina del parasole, invece, è qui molto più tenue e appena circoscritta al cappellino, a parte del fazzoletto e all'attaccatura della spalla sinistra.

26.44 ↑
Claude Monet, *La Manneporte*, 1885. Olio su tela, 65×81 cm. Collezione privata.

26.45 ↑
Claude Monet, *Barca a Giverny* (*In norvegese*), ca 1887. Olio su tela, 97,5×130,5 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

La Manneporte Fra il 1883 e il 1885 Monet si reca più volte sulla costa atlantica di Étretat, affascinato dal grandioso spettacolo naturale di quella che lui stesso definì «la più bella scogliera di Francia» e che, in precedenza, aveva già attratto – fra gli altri – l'attenzione creativa dei grandi Delacroix e Courbet. Fra le varie vedute della *Manneporte*, il più maestoso degli archi naturali aperti nelle bianche falesie di Normandia › Fig. 26.2, e, quella che Monet realizza in una chiara mattina d'inverno del 1885 costituisce una delle applicazioni più raffinate della sua tecnica impressionista Fig. 26.44. Sia il massiccio sperone roccioso sia le spumeggianti increspature dell'oceano sono resi con una miriade di micropennellate della più vasta gamma di colori: dal blu al verde, dal rosa al violetto, dall'azzurro al bruno. In questo modo colore locale e ombre colorate si sommano e si giustappongono, restituendo uno straordinario effetto di vibrazione cromatica che – nella realtà – solo la fresca mobilità della superficie marina colpita dal sole riesce a generare. Le nuvole rosacee screziano il cielo azzurro con la forza di contrasto dei colori complementari, sfrangiandosi sul filo di un vivido orizzonte turchese.

Barca a Giverny È comunque nella quiete campestre di Giverny che Monet trova la sua vena espressiva più autentica, come appare evidente nella *Barca a Giverny* Fig. 26.45, altrimenti nota come *In norvegese*, con riferimento alla particolare tipologia di scafo rappresentato, dotato di una caratteristica poppa squadrata. Tre fanciulle (le giovani figlie dell'artista) sono ormeggiate presso la riva frondosa della Senna e due di esse stanno pescando, immerse nella quiete della natura. I loro abiti, resi con delicati tocchi di rosa e azzurro, sembrano intonarsi ai più saturi colori della vegetazione retrostante, mentre l'acqua calma del fiume riflette con speculare luminosità sia la barca verdastra sia le esili figurette delle sue occupanti. Nonostante l'attenta composizione (lo scafo è perfettamente allineato alla mediana maggiore della tela), in Monet è soprattutto la resa *en plein air* del colore a trionfare, creando preziosi effetti di rifrazione luminosa. Del resto, come affermava lo stesso artista «il colore è la mia ossessione, la mia gioia e il mio tormento».

Le «serie» Negli anni Novanta l'artista, sempre più entusiasmato dai problemi della luce e dalle sensazioni di colore, si dedica a diverse serie, nelle quali ritrae un medesimo soggetto in decine di

tele successive. Il punto di ripresa è quasi sempre lo stesso – o varia comunque di poco – e quel che cambia completamente, invece, sono solo le condizioni stagionali, atmosferiche e di luce, a dimostrazione di come uno stesso soggetto possa essere sufficiente a destare infinite e sempre nuove e diverse sensazioni ed emozioni.

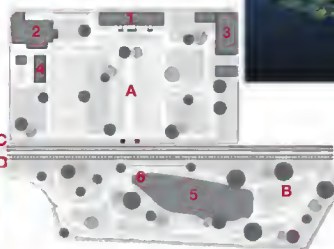
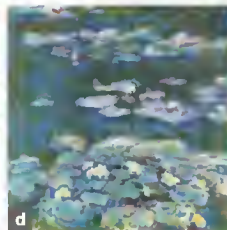
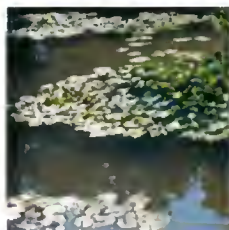
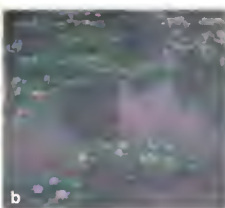
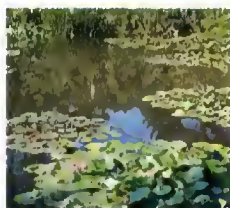
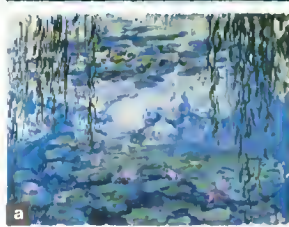
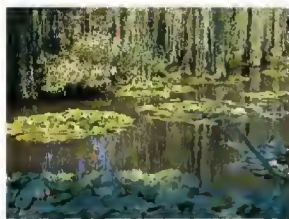
Fra l'autunno 1890 e l'estate 1891 Monet realizza la sua prima serie di venticinque *Pagliai* Fig. 26.46 alla quale si sovrappone, fino al tardo autunno 1891, quella di ventiquattro *Pioppi* Fig. 26.47 , tutte realizzate *en plein air* nei pressi dell'amato borgo di Giverny e solo in parte conservatesi.

La serie più celebre – per ampiezza e respiro tematico – è però quella di una trentina di tele, più o meno dello stesso formato, dedicate alla facciata della *Cattedrale di Rouen*, ventisei delle quali sono ancora oggi custodite in vari musei e collezioni private del mondo. L'artista dipinge la facciata dalla finestra della medesima stanza d'affitto e da una bottega vicina – attualmente non più esistenti – in diverse condizioni climatiche (pieno sole, pioggia, nebbia) e a diverse ore del giorno (mattino, mezzogiorno, sera) in due successivi soggiorni: nel febbraio-aprile del 1892 e nello stesso periodo dell'anno successivo, completando alcune tele in atelier nel 1894, sulla scorta di fotografie e schizzi dal vero.

26.46 ↖
Claude Monet, *Pagliai. Fine estate a Giverny*, 1891. Olio su tela, 60,5×100,5 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

26.47 ↖
Claude Monet, *Pioppi sulla riva del fiume Epte a Giverny*, 1891. Olio su tela, 100,3×65,2 cm. Filadelfia, Museum of Art.

26.48 ↑
Claude Monet, *La Cattedrale di Rouen. Portale e torre Saint-Romain, pieno sole*, 1893. Olio su tela, 107×73,5 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

Nella *Cattedrale di Rouen. Portale e torre Saint-Romain, pieno sole*, ad esempio, il titolo stesso aiuta a comprenderne meglio gli intenti e le finalità Fig. 26.48 . Monet, infatti, si dimostra del tutto indifferente alla pur grandiosa struttura architettonica dell'edificio gotico, concentrandosi piuttosto

26.49 ←↙
Schema planimetrico del Giardino di Claude Monet a Giverny con alcune vedute attuali e i corrispondenti dipinti che vi si ispirano.

1. Casa di Monet
2. Secondo atelier
3. Atelier delle ninfee
4. Serre
5. Stagno delle ninfee
6. Ponte giapponese

A. Viale d'accesso
B. Prato
C. Strada comunale
D. Ferrovia

a. Claude Monet, *Ninfee*, 1916-1919. Olio su tela, 150×197 cm. Parigi, Musée Marmottan Monet.
b. Claude Monet, *Ninfee*, 1905. Olio su tela, 89,5×100,3 cm. Boston, Museum of Fine Arts.
c. Claude Monet, *Ninfee*, 1914-1917. Olio su tela, 166×142,2 cm. San Francisco, Fine Arts Museums.
d. Claude Monet, *Ninfee*, 1915-1917. Olio su tela, 200×207 cm. Winterthur, Kunstmuseum.

26.50 ↗
Claude Monet, *Ninfee*, 1904-1919.

a. 1907. Olio su tela, 96,8×98,4 cm. Boston, Museum of Fine Arts.
b. Ca 1915. Olio su tela, 151,4×201 cm. Monaco, Neue Pinakothek.
c. 1916. Olio su tela, 200,5×201 cm. Tokyo, Museum of Western Art.

26.51 →
Claude Monet, *Lo stagno delle ninfee*, 1899. Olio su tela, 89×93,5 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

26.52 ↓
Utagawa Hiroshige, *Ponte a Kameido*, ca 1856. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese, 33,7×22 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

sul gioco di luci e di ombre che la forte illuminazione solare produce sulla bianca superficie della facciata e sul fitto ricamo delle cuspidi e degli archi *flamboyants*.

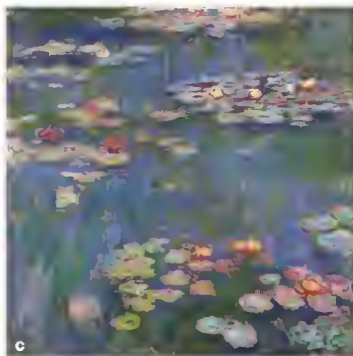
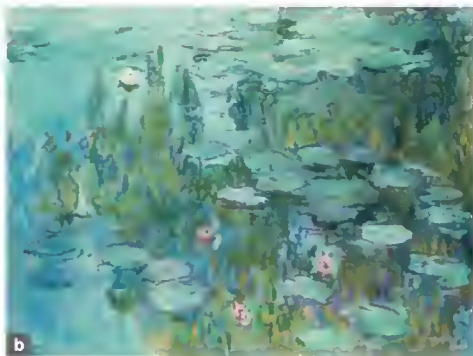
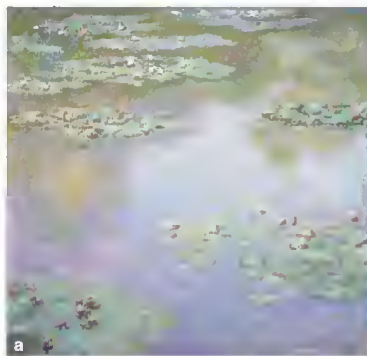
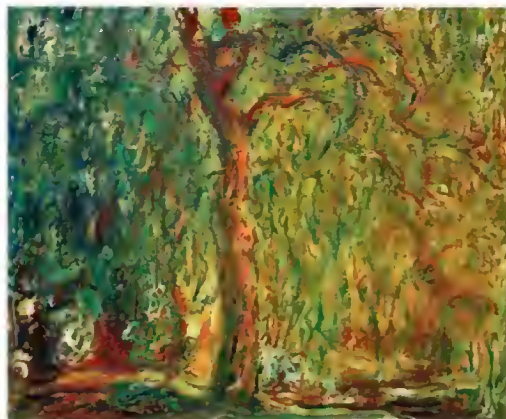
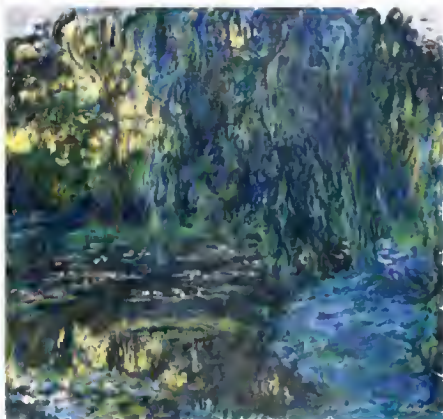
In tal modo viene a crearsi un'irripetibile armonia di toni che spazia dal giallo-oro del portale principale e del rosone alle ombre azzurrognole che si creano fra le nicchie e le guglie, condotte con pennellate brevi e pastose, in modo da definirne con forza i contorni. «Ogni giorno», notava al riguardo Monet con sempre rinnovato stupore, «aggiungo e scopro qualcosa che non avevo ancora visto».

Lo stagno delle ninfee Dal 1883 fino alla morte Monet vive con la famiglia nella casa di Giverny, il cui giardino – tutt'oggi splendidamente manutenuto, con le stesse piante previste all'origine – costituì per oltre quarant'anni il principale luogo d'incantamento e d'ispirazione dell'artista **Fig. 26.49**.

Soprattutto al tema dell'acqua – comunque caro un po' a tutti gli Impressionisti – si ricollegano le centinaia di dipinti aventi per soggetto le ninfee del pittoresco stagno, nel lato Sud-occidentale del giardino. A esse Monet si dedicò quasi esclusivamente, a partire dal 1899, arrivando a indagarle in ogni stagione con meticolosità quasi scientifica, prefiggendosi di riprodurne sulla tela anche ogni variazione di colore dovuta al semplice passaggio di una nuvola o all'intermittente filtrare del sole tra le fronde smosse dal vento **Fig. 26.50**.

Scrive l'artista, in una pagina molto intensa del proprio diario:

> «Ho dipinto tante di queste ninfee, cambiando sempre punto d'osservazione, modificandole a seconda delle stagioni dell'anno e adattandole ai diversi effetti di luce che il mutar delle stagioni crea. E, naturalmente, l'effetto cambia costantemente, non soltanto da una stagione all'altra, ma anche da un minuto all'altro, poiché i fiori acquatici sono ben lungi dall'essere l'intero spettacolo, in realtà sono solo il suo accompagnamento. L'elemento base è lo specchio d'acqua il cui aspetto muta ogni istante per come brandelli di cielo vi si riflettono conferendogli vita e movimento. Cogliere l'attimo fuggente, o almeno la sensazione che lascia, è già sufficientemente difficile quando il gioco di luce e colore si concentra su un punto fisso, [...] ma l'acqua, essendo un soggetto così mobile e in continuo mutamento, è un vero problema [...]. Un uomo può dedicare l'intera vita a un'opera simile».

Nello *Stagno delle ninfee*, dipinto nel 1899 **Fig. 26.51**, Monet rappresenta anche il ponte in legno in stile giapponese che aveva voluto all'interno del giardino, avendo verosimilmente per modello una stampa di Utagawa Hiroshige che ne rappresentava uno simile **Fig. 26.52**. La fredda luce verdastra, schermata dalle chiome dei salici piangenti, genera una sensazione di frescura, alla quale si somma quella

26.53 ←
Claude Monet, *Stagno delle ninfee con salice piangente*, ca 1917/1919. Olio su tela, 140×150 cm. Collezione privata.

26.54 ←
Claude Monet, *Salice piangente*, ca 1918/1919. Olio su tela, 99,7×120 cm. Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum.

26.55 ←
Claude Monet, *Salice piangente*, ca 1920/1922. Olio su tela, 110×100 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

26.56 ↓
Schema grafico della separazione dei principali colori impiegati in *Salice piangente*.

originata dall'acqua dello stagno, punteggiata qua e là dallo sgargiante affiorare di ninfee in fiore.

L'atmosfera che ne deriva è quasi quella di una dimensione incantata, nella quale la realtà non sussiste altro che come pretesto per dar voce e colore allo sconfinato mondo delle emozioni. «Io dipingo come un uccello canta», amava dire di sé Claude Monet sottolineando con ciò come per lui la pittura non fosse una semplice attività artistica ma una vera e propria esigenza interiore, quasi una necessità fisiologica. E a questo suo innovativo *canto* si sono ispirati in molti, anche se di fatto Monet, al pari di tutti gli altri Impressionisti, non ha lasciato né una scuola né degli allievi. Il suo insegnamento è infatti già tutto nelle sue tele, in ciascuna delle quali si riconosce sempre la volontà di parlare di un soggetto senza mai descriverlo, preferendo alla fredda certezza dei contorni l'evanescente mutabilità dell'impressione.

Salice piangente L'ultima importante serie alla quale Monet lavora si ispira ai *Salici piangenti*, vera e propria metafora naturale del mesto declino dell'uomo Figg. 26.53 e 26.54 .

Al 1920/1922 risale il *Salice piangente* del Museo d'Orsay Fig. 26.55 , nella cui realizzazione i confini tra forma e colore hanno perso definitivamente qualsiasi significato. L'opera venne eseguita nella tarda maturità di Monet, quando l'artista, vecchio, depresso e quasi completamente cieco, era rimasto l'ultimo degli Impressionisti ancora in vita, venerato come maestro indiscusso.

Eppure l'arte e la tecnica di Monet non cessano mai di stupire. Le pennellate, dense e pastose, che già nella serie delle *Ninfee* si erano fatte sempre più disordinate e quasi rarefatte, qui arrivano a disintegrare del tutto ogni residuo figurativo, e che si tratti di un salice piangente è ormai solo il titolo a ricordarlo. La gran chioma ricurva dell'albero diventa perciò una sinuosa cascata di filamenti colorati, dove alle tonalità dei verdi del fogliame Fig. 26.56, a si aggiungono anche i blu e i violetti b , che suggeriscono le varie gradazioni delle ombre, così come i rossi c e i gialli d , che rimandano a loro volta ai riflessi di luce attraverso le fronde.

La riconoscibilità del soggetto è dunque del tutto svanita e il colore arriva a diventare il soggetto unico e trionfante della pittura. Eppure il percorso della sua arte è complesso e doloroso, come lui stesso sconsolatamente annota: «Dipingere è così difficile e torturante. Lo scorso autunno ho bruciato sei tele, insieme alle foglie morte del mio giardino. Ce n'è abbastanza per far perdere la speranza. Ciò nonostante non vorrei morire prima di aver detto quello che avevo da dire o, almeno, di aver tentato di dirlo. E i miei giorni sono contati».

26.57 ↓
Edgar Degas, *Ritratti fotografici*.
a. *Daniel Halévy*, 1895. New York, Metropolitan Museum of Art.
b. *Louise Halévy*, 1895. Parigi, Musée d'Orsay.
c. *René Degas*, ca 1895/1896. Parigi, Bibliothèque Nationale.
d. *Ballerina che si aggiusta una spallina*, ca 1895/1896. Parigi, Bibliothèque Nationale.

a

b

c

d

26.4 Edgar Degas (1834-1917)

Il ritorno al disegno

Edgar-Hilaire-Germain de Gas (detto *Degas*) nasce il 19 luglio 1834 da una ricca e nobile famiglia nella quale trascorre una fanciullezza e una prima gioventù agiate. Il padre Auguste, un banchiere di origine napoletana, è uomo di raffinata cultura e sotto la sua guida Degas comincia assai precocemente a frequentare il Museo del Louvre, ove ammira soprattutto i grandi del Rinascimento italiano e inizia a coltivare il suo interesse per la fotografia Fig. 26.57 . La scelta di intraprendere la carriera artistica è dunque quasi subito assecondata dal padre.

La prima formazione pittorica avviene in ambiente accademico e il principale punto di riferimento è rappresentato inizialmente da Ingres, del quale Degas ammira in primo luogo la straordinaria purezza del disegno. La Scuola di Belle Arti non fa comunque per lui e dopo appena sei mesi ne abbandona la frequenza e intraprende lunghi e regolari soggiorni in Italia (1854-1859), della quale conosce a perfezione la lingua, visitandone a più riprese i musei e riempiendo di schizzi e notazioni i suoi taccuini. Tornato a Parigi, continua lo studio dei classici, ai quali si sente ormai di aggiungere, come già fecero anche Manet e Renoir, il romantico Delacroix.

Da queste premesse appare subito evidente come la personalità artistica di Degas sia molto articolata. Nonostante l'impegno impressionista, ad esempio, egli rimase sempre un convinto sostenitore del disegno e della pittura in atelier. Secondo l'artista, infatti, anche l'impressione di un istante è così complessa e ricca di significati che l'immediatezza della pittura *en plein air* non può che coglierla in modo riduttivo e superficiale. «Va molto bene copiare quel che si vede», affermava, ma è assai preferibile «disegnare quello che non si vede più, se non nella memoria; è una trasformazione in cui l'immaginazione collabora con la memoria, e così non si riproduce se non quello che vi ha colpiti, cioè l'essenziale».

Nel 1861 l'artista conosce Manet, dal quale viene anche introdotto nel gruppo del Café Guerbois. Alla metà degli anni Sessanta la sua pittura, pur rimanendo sempre fedele agli ideali del disegno e del lavoro in atelier, si caratterizza non tanto per la volontà di rappresentare le cose e le persone così come appaiono, ma piuttosto come si conoscono per averli visti tante volte e in diversi contesti, al fine di «stregare la realtà», come era solito ripetere, «nella consapevolezza che l'artista può riuscire a dare il senso del vero solo agendo in modo del tutto innaturale».

26.58 ←
Edgar Degas, *Donna che si asciuga i capelli dopo il bagno*, ca 1895. Carboncino su carta ocra, 62×69,3 cm. Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum.

26.59 ↑
Edgar Degas, *Ballerina seduta, voltata a destra*, ca 1873. Disegno a pennello, olio su carta blu, 22,8×29,7 cm. Parigi, Musée d'Orsay, conservato presso il Département des Arts Graphiques del Louvre.
Disegni e stampe

Dal 1874, in seguito al tracollo finanziario della famiglia dopo la morte del padre, inizia per l'artista una lunga fase di ristrettezze e sacrifici.

Gli ultimi anni della vita di Degas sono tristissimi. Ormai quasi cieco, viene anche sfrattato dal suo atelier-museo e solo grazie all'interessamento di qualche amico può trovare un nuovo alloggio.

Muore in solitudine il 27 settembre 1917 e al suo modesto funerale partecipano appena trenta persone. Dei vecchi amici di un tempo c'è solo Monet, malfermo e quasi cieco a sua volta. A questo punto la grande stagione dell'Impressionismo può considerarsi definitivamente conclusa.

Il disegno L'attività di Degas disegnatore è proficua e vastissima. In aperta controtendenza con l'impostazione impressionista, infatti, egli dedica tempo e passione soprattutto ai disegni e agli schizzi preparatori persistendo sempre nel definirsi «realista» piuttosto che «impressionista».

È il caso, ad esempio, di *Donna che si asciuga i capelli dopo il bagno* Fig. 26.58, nel quale la giovane modella è rappresentata di schiena, seduta con la gamba destra sollevata sul letto, la testa reclinata in avanti, la mano destra premuta sulle reni e la sinistra in atto di strofinarsi i capelli con un asciugamano.

La precisione e la sicurezza del segno a carboncino, così come la morbida scalatura del chiaroscuro, realizzato con varie modalità di tratteggio (parallelo, incrociato, perpendicolare), rendono il bozzetto – colto dal vero – estremamente *pittorico*. Questo fornisce all'artista una serie di importanti "appunti" tonali e figurativi da poter poi riutilizzare in atelier per riprodurre l'opera a olio o per inserire la figura e le sue eventuali varianti all'interno di una composizione più complessa.

Il bozzetto di *Ballerina seduta, voltata a destra* Fig. 26.59, realizzato un ventennio prima, dà invece conto di un'altra tecnica frequentemente utilizzata da Degas per i suoi studi preparatori. Si tratta infatti di un veloce disegno a punta di pennello, eseguito a olio su carta colorata (in questo caso blu) in modo da poter essere più facilmente ricalcato, su carte bianche, per farne copie diverse o per modificare qualche particolare. Il disegno del Musée d'Orsay rappresenta una ballerina in atto di aggiustarsi i capelli, attitudine che l'artista ripropone in varie opere, nella sua continua ricerca di «vero quotidiano», anche se la natura dei suoi personaggi non è mai quella immediatamente derivante dalla sensazione visiva, come in Monet, ma il frutto complesso di studi, riflessioni e accomodamenti successivi.

La lezione di danza *La lezione di danza* Fig. 26.60 è il primo di una nutrita e fortunata serie di dipinti dedicata alle ballerine. Realizzato tra il 1873 e il 1876, dunque a cavallo della prima esposizione impressionista nello studio di Nadar, contiene in sé già tutti i temi della maturità artistica di Degas, così come li riproporrà anche nei suoi luminosis-

simi pastelli **Figg. 26.62 e 26.63**: dalle ballerine alle luci della ribalta a quelle che si stanno preparando dietro le quinte, a quelle in riposo.

In questa tela l'artista rappresenta il momento in cui una giovane ballerina – al centro – sta provando un passo di danza sotto l'occhio vigile del maestro mentre le altre ragazze, disposte in semicircolo, osservano attendendo a loro volta il proprio turno. Il taglio che Degas impone al dipinto è di tipo fotografico e, come in un'istantanea, alcune figure risultano fuoriuscire parzialmente dall'inquadratura. Ciò suggerirebbe una pittura di getto, atta a cogliere l'impressione d'un momento. Il grande equilibrio compositivo, invece, e gli stessi tempi di realizzazione – quasi tre anni – stanno a testimoniare come in realtà l'opera sia frutto di un difficile e meditato lavoro di atelier, condotto su decine di schizzi preparatori. «Nessun'arte è tanto poco spontanea quanto la mia», confessa l'artista,

26.60 ↑
Edgar Degas, *La lezione di danza*, 1873-1876. Olio su tela, 85,5×75 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

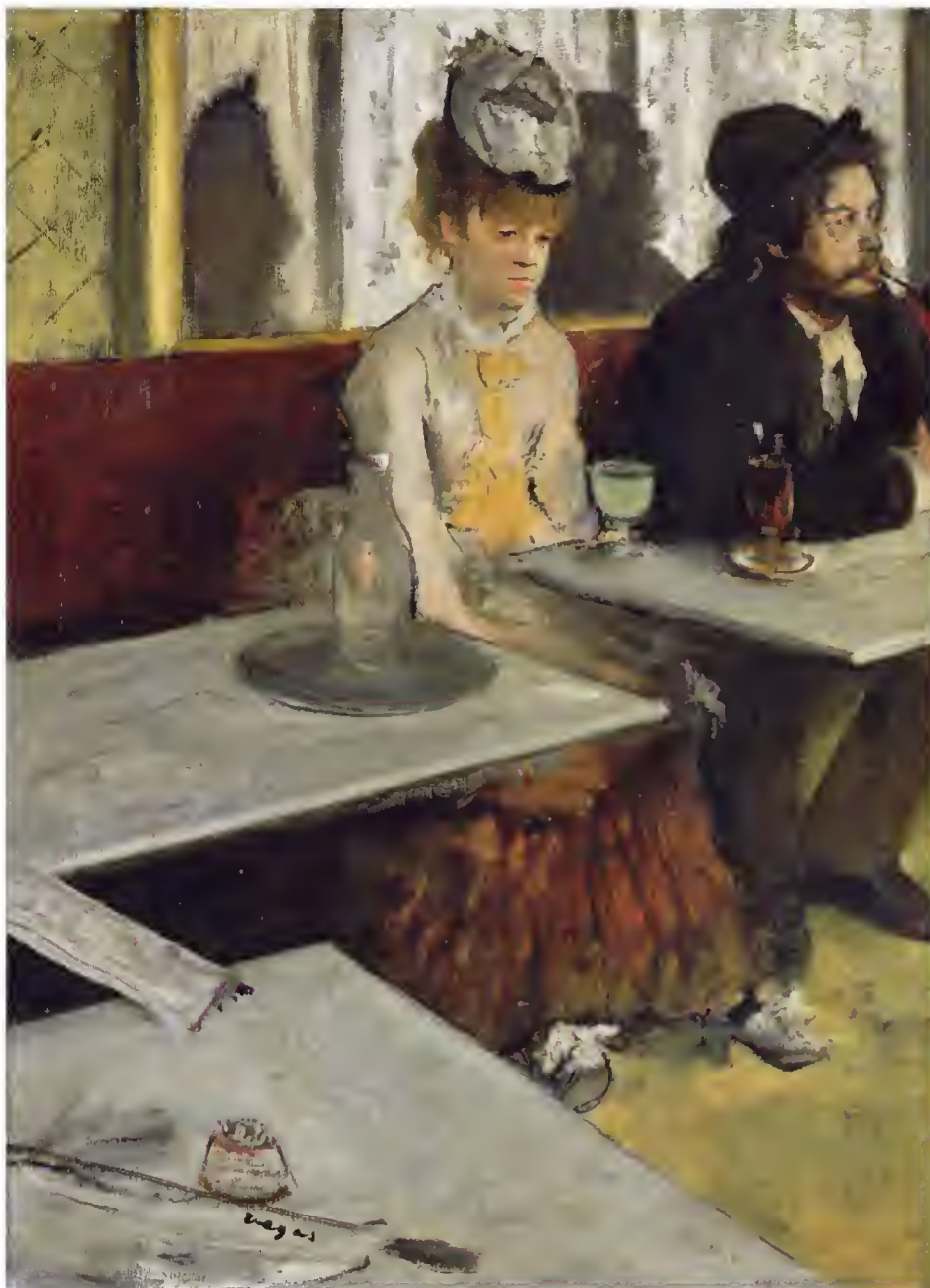
26.61 ↖
Schema prospettico di *La lezione di danza*.

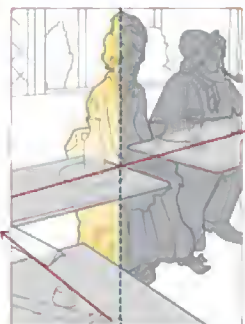
26.62 ↖
Edgar Degas, *Ballerine (Gruppo di ballerine)*, ca 1884/1885. Pastello su carta, 75×73 cm. Parigi, Musée d'Orsay.
M Disegni e stampe

26.63 ↖
Edgar Degas, *Ballerine in riposo*, ca 1898. Pastello su carta, 92×103 cm. Parigi, Musée d'Orsay.
M Disegni e stampe

«e quanto io faccio è il risultato della riflessione e dello studio dei grandi maestri. Dell'ispirazione, della spontaneità e del temperamento», conclude, «non so assolutamente nulla».

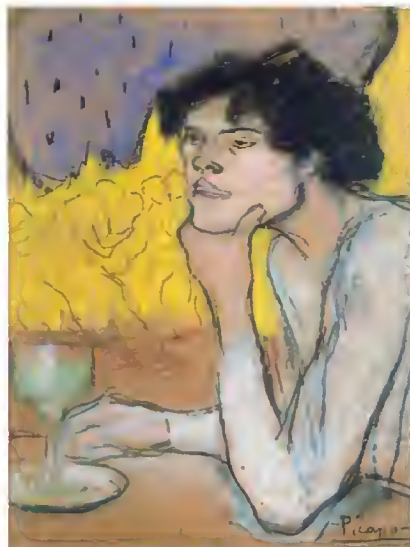
I gesti delle ballerine sono indagati con attenzione quasi ossessiva. Quella con il fiocco giallo-oro seduta sul pianoforte, ad esempio, si sta grattando la schiena con la mano sinistra; quella di spalle con il fiocco rosso fra i capelli, invece, sta sventolandosi con un ventaglio. Tra le altre, poi, v'è quella che si accomoda l'orecchino, quella che si sistema l'acconciatura, quella che osserva, quella che ride, quella che parla con la compagna: come in ogni aula scolastica quando, sul finire della lezione, l'atmosfera si fa più rilassata e informale.

Degas ricostruisce l'atmosfera della sala con attenzione inserendo le sue fanciulle in una luce morbida che ne ingentilisce ulteriormente le movenze. La fonte principale di luce è fornita da un

26.64 ←↓↙
Edgar Degas, *L'assenzio*, 1875-1876. Olio su tela, 92×68 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Intero e particolari.

26.65 ↓
Schema prospettico dell'*Assenzio*.

26.66 ↑
Schema grafico della direzione degli sguardi nell'*Assenzio*.

finestrone a destra, fuori dalla scena, che però, riflettendosi nel grande specchio alla parete di fronte, genera un'altra superficie di luminosità diffusa.

Dal punto di vista tecnico, infine, in opposizione alle teorie impressioniste, Degas non rifiuta né il disegno prospettico (che individua un punto di fuga esterno al dipinto e una linea d'orizzonte all'altezza di un ipotetico osservatore stante **Fig. 26.61**) né la sottolineatura dei particolari (evidentissima nella figura del maestro, il cui volume netto e definito la rende il fulcro di tutta la composizione). Anche l'abolizione del bianco e del nero in quanto non-colori appare qui ampiamente disattesa. Bianchi sono infatti i tutù delle fanciulle, nei quali il senso di vaporosa leggerezza è però sottolineato dalla pre-

senza di sfumature dello stesso colore dei fiocchi che portano in vita, e neri, invece, sono i nastrini di raso al collo.

Il tono complessivamente neutro del parquet (bruno) e delle pareti (verdoline), sul quale meglio si stagliano i chiari costumi delle ballerine, contribuisce a dare all'insieme un senso di pacato realismo, tipico di tutti gli interni dell'artista.

L'assenzio Edgar Degas è un pittore che non ama i paesaggi né, di conseguenza, la loro rappresentazione. Le sue ambientazioni, al contrario, fanno sempre riferimento ai caratteristici interni parigini. Ne costituisce un esempio emblematico *L'assenzio*, forse il più celebre dei dipinti dell'artista **Fig. 26.64**. L'opera, realizzata tra il 1875 e il 1876 e ambientata all'interno del Café de la Nouvelle Athènes, presenta una composizione (ma sarebbe forse più corretto chiamarla "inquadratura", per analogia con una ripresa fotografica) volutamente squilibrata verso destra, quasi a dare il senso di una visione improvvisa e casuale. La scena, al contrario, è costruita in modo estremamente rigoroso, come ben si evidenzia soprattutto dalla prospettiva obliqua secondo cui sono orientati i caratteristici tavolini di marmo, quasi che l'artista volesse introdurci nel locale seguendo il loro allineamento sghembo **Fig. 26.65**.

Il punto di vista è quello decentrato di un ipotetico osservatore che, stando seduto a un altro tavolino, può guardare senza essere visto a sua volta e riuscire così a cogliere la spontanea naturalezza di ogni azione. I due personaggi (in realtà la modella professionista Ellen Andrée e l'amico pittore e intellettuale Marcellin Desboutin) recitano il ruolo di due poveracci: una prostituta di periferia, agghindata in modo pateticamente vistoso, e un *clochard* (un barbone) dall'aria burbera e trasandata.

26.67 ↖
Vincent van Gogh, *Tavolo di caffè con assenzio*, 1877. Olio su tela, 46,3×33,2 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.

26.68 ↑
Édouard Manet, *La prugna*, 1878. Olio su tela, 73,6×50,2 cm. Washington DC, National Gallery of Art, Collezione Paul Mellon. Intero e particolare.

26.69 ↗
Pablo Picasso, *Assenzio*, 1901. Carboncino, *gouache*, gessetto e pastello su carta, 65,2×49,6 cm. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

Disegni e stampe

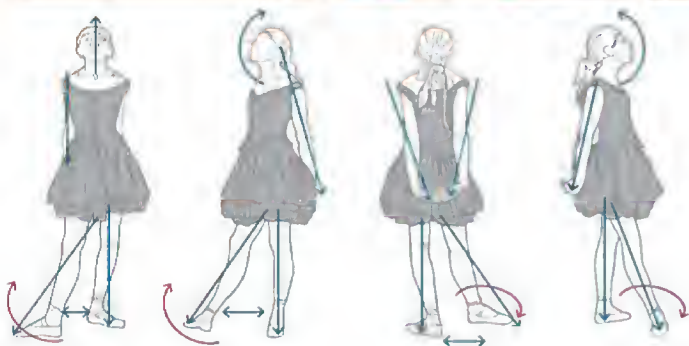
■ **Assenzio** Pianta medicinale dalla quale si ricava un liquore, di sapore forte e amaro, dal caratteristico colore verdastro, che, se assunto in notevoli quantità, è altamente tossico. Essendo molto alcoolico e poco costoso, ebbe una larghissima diffusione quale sostituto povero dell'acquavite e degli altri superalcoolici.

Dinanzi alla donna, sul piano di marmo del tavolino, vi è il bicchiere verdastro dell'assènzio che dà il titolo al dipinto. Davanti al barbone sta invece un calice di vino. Entrambi i personaggi hanno lo sguardo perso nel vuoto, come se stessero seguendo il filo invisibile dei loro pensieri **Fig. 26.66**. Pur essendo seduti accanto sono fra loro lontanissimi, quasi a simboleggiare quanto la solitudine possa rendere incapaci di comunicare.

L'atmosfera del locale è pesante come lo stato d'animo dei due avventori, imprigionati in uno spazio squallido e angusto di cui l'artista ci offre una descrizione impietosamente realistica.

L'ambiente dei caffè parigini, del resto, esercita un grande fascino su tutti gli artisti del tempo. Nel 1877 Vincent van Gogh › par. 27.6 dedica addirittura una natura morta a un *Tavolo di caffè con assenzio* **Fig. 26.67**, nel quale tutta l'atmosfera circostante è quasi permeata dai riflessi verdognoli del bicchierino di liquore.

Anche Manet si cimenta più volte con temi analoghi e nella *Prugna* **Fig. 26.68**, una tela del 1878, sembra indirettamente rispondere all'*Assenzio* di Degas. Anche qui la donna ritratta – forse una prostituta in attesa di un cliente – assume un'aria svagata e malinconica, che certo le hanno fatto dimenticare la prugna glassata che ha davanti, sul tavolino di marmo.

Ancora nel 1901 Pablo Picasso › cap. 29 dedica almeno quattro dipinti ai bevitori di assenzio, a testimonianza di quanto l'abuso di quell'alcoolica bevanda continuasse pesantemente a segnare la realtà sociale parigina **Fig. 26.69**.

Piccola danzatrice Intorno agli anni Ottanta del secolo Degas si avvicina anche alla scultura, considerandola «come un'esperienza da aggiungere alle altre». I soggetti delle sue vivaci cere, che non furono mai gettate in bronzo finché l'artista fu in vita, sono soprattutto cavalli in corsa, ballerine e figure femminili intente alla *toilette*. In esse l'artista riesce a restituirci con straordinaria naturalezza il senso del movimento, animando plasticamente le varie figurette fino quasi a sfidare le leggi fisiche dell'equilibrio.

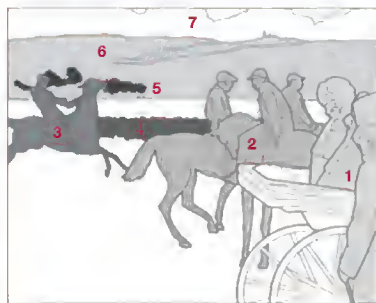
La *Piccola danzatrice di quattordici anni* (nota anche come *Grande danzatrice abbigliata*) **Fig. 26.70** rappresenta l'esito più alto e suggestivo di questa nuova fase artistica. Contrariamente alla maggior parte delle sue altre sculture, pervase da un dinamismo nervoso, Degas preferisce qui rappresentare una figura stante, nella caratteristica postura di attesa delle ballerine, con la gamba destra avanzata di mezzo passo, il piede destro ruotato a squadra e le mani intrecciate con le braccia distese dietro la schiena **Fig. 26.71**. La grande sensazione di realismo è data, oltre che dalla forza del modellato, anche dall'utilizzo (per il tutù, il corpetto e il nastro dei capelli) di materiali veri quali il tulle e il raso, come Degas aveva fatto anche nell'originale in cera, che proprio per questo era stato stroncato dalla critica.

26.70 ↖↑↗
Edgar Degas, *Piccola danzatrice di quattordici anni* (*Grande danzatrice abbigliata*), ca 1880/1881 la cera, ca 1921/1931 la fusione. Bronzo, patina policroma (rossa e nera), tulle, raso, altezza 98 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Vedute.

26.71 ↖↑
Schema grafico delle posture e dei movimenti della *Piccola danzatrice di quattordici anni*.

Campo da corsa. Fantini dilettanti vicino a una vettura Ultimato solo nel 1887, nonostante gli fosse stato commissionato da un collezionista oltre dieci anni prima – situazione comunque anomala, in quanto la produzione impressionista non fu praticamente mai su commissione –, *Campo da corsa. Fantini dilettanti vicino a una vettura* **Fig. 26.72** si riallaccia alla grande passione di Degas per il mondo dell'ippica.

La scena, ambientata *en plein air* anche se ricostruita in studio su veloci bozzetti tratti dal vero **Figg. 26.74 e 26.75**, è organizzata prospetticamente per piani paralleli successivi: dagli spettatori (un uomo in tuba e due signore in carrozza), al limite del margine inferiore destro **Fig. 26.73, 1**, al gruppo

26.72 →↓
Edgar Degas, *Campo da corsa. Fantini dilettanti vicino a una vettura, ca* 1876-1887. Olio su tela, 65,2×81,2 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Intero e particolari.

26.73 ←
Schema grafico dei piani prospettici di *Campo da corsa. Fantini dilettanti vicino a una vettura.*

26.74 ↓
Edgar Degas, *Studio di cavalli, ca* 1882. Matita su carta ocra, 35,2×37 cm. Collezione privata.

Disegni e stampe

26.75 ↓
Edgar Degas, *Studio di fantino, ca* 1880/1882. Carboncino su carta ocra, 33,6×50,2 cm. Oxford, Ashmolean Museum.

Disegni e stampe

centrale dei tre fantini a cavallo **2**; dal terzo fantino che sopraggiunge al galoppo da sinistra **3**, alla folla assiepata in lontananza **4**; dal treno a vapore che passa al margine della pianura, oltre un campo di papaveri **5**, fino alle colline all'orizzonte **6**, che si stagliano contro un cielo appena percorso da qualche nuvola **7**.

L'apparente casualità dell'inquadratura, che allude alla volontà di Degas di apparire come un osservatore marginale, risulta invece perfettamente bilanciata anche dall'attento uso del colore. Infatti, nonostante l'evidente prevalenza del verde, in molte delle sue tonalità, è proprio lo sgargiante abbigliamento dei fantini a catturare l'attenzione dell'osservatore, contribuendo a restituire l'im-

pressione di una giornata di divertimento in libertà. La notazione realistica della vaporiera sbuffante all'orizzonte, infine, rimanda a quella modernità borghese che, pur non essendo particolarmente amata dall'artista, viene comunque da lui sempre registrata, quale aspetto del suo tempo.

26.76 ↑
Edgar Degas, *Quattro ballerine in blu* (*Quattro ballerine dietro le quinte*), 1898. Pastello su carta, 67×67 cm. Mosca, Museo Puškin.

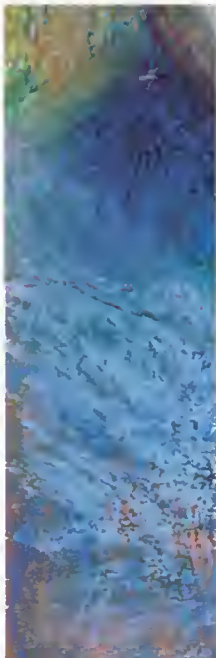
Disegni e stampe

26.77 ↗←
Quattro ballerine in blu. Particolari.

26.78 ↑
Schema compositivo e dei movimenti delle *Quattro ballerine in blu*.

Quattro ballerine in blu *Quattro ballerine in blu*, noto anche come *Quattro ballerine dietro le quinte* Fig. 26.76, del 1898, è uno degli innumerevoli pastelli che Degas realizza nell'ultima parte della sua carriera, quando la pittura a olio sembra non interessarlo più. La loro logica è la stessa secondo la quale Monet produceva le sue diverse repliche dei *Pagliai* o della *Cattedrale di Rouen*. I soggetti più ricorrenti si ispirano all'intimità delle ballerine o a scene di *toilette* femminile. Ogni pastello, in tal modo, costituisce un fotogramma dell'ideale film della vita, proprio negli anni in cui Muybridge stava facendo le prime esperienze di fotografie in sequenza › par. 26.9. E Degas stesso scatta, soprattutto tra il 1895 e il 1899, numerose fotografie di ballerine che, in seguito, utilizzerà proprio per ricavarne disegni e pastelli › Fig. 26.57, d.

Il taglio prospettico della scena è estremamente anticonvenzionale, in quanto il punto di vista è molto alto, come se l'artista fosse affacciato da un palco. I profili dolci ma sicuri, condotti senza pentimenti, delle giovani danzatrici sono composti lungo le due diagonali geometriche del foglio Fig. 26.78, con un rigore tutt'altro che casuale, ulteriormente marcato dagli azzurri accesi dei costumi di scena. La plasticità dei corpi femminili, poi, è resa mediante un fitto incrocio di tratteggi Fig. 26.77, la cui sovrapposizione suggerisce il senso del volume: un volume nuovo e vivo, che fa presupporre l'illusione del movimento. «Amava il corpo umano come un'armonia materiale», scrisse di lui Baudelaire, «come una bella architettura con in più il movimento».

26.5

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)

La gioia di vivere

Pierre-Auguste Renoir nasce a Limoges il 25 febbraio 1841. Suo padre si trasferisce a Parigi quando il figlio ha appena tre anni. A poco più di tredici anni Auguste viene messo a fare l'apprendista presso la bottega di un decoratore di porcellane. È così che si manifesta la sua precoce attitudine artistica e il padre gli permette di frequentare anche dei corsi serali di disegno.

Nel 1862 entra alla Scuola di Belle Arti frequentando i corsi tenuti da *Charles-Gabriel Gleyre*, un pittore presso il quale conobbe alcuni di quelli che sarebbero poi stati i suoi principali amici, primi fra tutti Jean-Frédéric Bazille › par. 26.6 e Claude Monet, con cui avrebbe condiviso le interminabili discussioni ai caffè Guerbois e de la Nouvelle Athènes e le prime, fondamentali esperienze di pittura *en plein air*.

Pur avendo partecipato a solo tre delle otto mostre del gruppo (compresa la prima, presso lo studio di Nadar), Renoir è – insieme a Monet – il rappresentante più spontaneo e convinto del movimento. Per lui la pittura è gioia di vivere, capacità di stupirsi ogni giorno di fronte alle piccole / grandi meraviglie del creato, voglia di farsi travolgere dalle emozioni e dai colori. Nel gusto innato per l'arte e per la natura sta la straordinaria grandezza del Renoir impressionista, sempre affascinato dalla luce e dai giochi di colore che essa sa creare.

Nel 1881 l'artista si reca in Italia, fino ad allora conosciuta soltanto attraverso gli artisti italiani del Louvre e le descrizioni entusiaste degli amici che l'avevano già visitata. Viaggiando tra Palermo, Napoli, Roma e Venezia, Renoir rimane profondamente colpito dalla dolce violenza dei colori mediterranei, sempre saturi e squillanti. Relativamente alle esperienze artistiche lo entusiasma soprattutto lo straordinario ciclo degli affreschi vaticani di Raffaello. Ed è la riflessione sulla «saggezza» pittorica di Raffaello che mette in crisi la sua visione impressionista della realtà, nella quale tutto si limita all'apparenza e alla sensazione di un attimo › Ant. 247.

Agli inizi del Novecento Renoir è ormai stimatissimo e affermato anche a livello europeo. Purtroppo iniziano a manifestarsi anche i primi sintomi di una malattia che, nel giro di pochi anni, lo porterà alla paralisi completa degli arti inferiori e alla semiparalisi di quelli superiori. Nonostante questo Renoir non rinuncia a viaggiare fra Cagnes, una cittadina della Costa Azzurra (dove nel 1905 si trasferirà) e Parigi. La sua produttività è frenetica e oltre che alla pittura si dedica anche alla scultura. Muore il 2 dicembre 1919, dopo aver chiesto una matita per tracciare un ultimo disegno.

26.79 ↑ Ritratto fotografico di Caroline Rémy («Séverine»), ca 1900.

26.80 ↗↓ Pierre-Auguste Renoir, *Ritratto di Séverine*, ca 1885-1887. Carboncino e pastello su carta, 59,7×46,4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Intero e particolare.

M **Disegni e stampe**

■ **Marc-Charles-Gabriel Gleyre** (Chevilly, 1806-Parigi, 1874). Pittore accademico e professore della Scuola di Belle Arti. In un suo studio privato preparava gratuitamente i futuri allievi a sostenere l'esame di ammissione.

Il disegno Pur dimostrandosi fin dall'inizio molto insofferente verso l'ambiente culturale che gravitava intorno alla Scuola di Belle Arti, Renoir accetta di buon grado lo studio del disegno e, pur non arrivando mai alla straordinaria capacità di sintesi di Degas, consegue presto risultati di grande freschezza e intensità, soprattutto nella seconda parte della sua produzione (quella successiva al viaggio italiano del 1881).

Nel *Ritratto di Séverine* Fig. 26.80, un pastello databile fra il 1885 e il 1887, l'artista rappresenta Caroline Rémy una delle prime giornaliste francesi, che si firmava con le pseudonimo di Séverine Fig. 26.79. La giovane donna è ritratta in posa frontale, la testa lievemente inclinata a sinistra, con indosso un abito accollatissimo che ne fascia morbidamente le forme.

La tecnica utilizzata per la figura, con tratteggi finissimi e ampio uso dello sfumato (soprattutto nel volto e nelle decorazioni floreali dell'abito), è assai diversa da quella per lo sfondo, che si limita a pochi tratti di pastello grigio-azzurro.

La Grenouillère Renoir e Monet, pur avendo gusti e formazione diversi, sono accomunati da una fraterna amicizia. Nell'estate del 1869 i due pittori si recano insieme a Bougival, un pittoresco villaggio in riva alla Senna, nei pressi di Parigi. La maggiore attrattiva naturalistica del luogo era costituita dall'isolotto di Croissy attrezzato con un ristorante all'a-

perto, allestito su uno zatterone ormeggiato alla riva, e con alcuni stabilimenti balneari immersi nella vegetazione. L'intero complesso, dove si svolgevano anche piccoli concerti e feste da ballo, era noto con il nome scherzoso di *Grenouillère*, che significa letteralmente «stagno delle rane» ma che, nel francese parlato, sta anche a indicare un luogo ove si riuniscono tante ragazze desiderose di divertirsi.

Renoir e Monet collocano dunque i propri cavalletti uno accanto all'altro e in poche ore ciascuno realizza la propria *Grenouillère*. Il dipinto di Monet è oggi conservato al Metropolitan Museum di New York **Fig. 26.81**, mentre quello di Renoir, di formato leggermente più piccolo, si trova al Nationalmuseum di Stoccolma **Fig. 26.83**.

L'analisi parallela delle due opere consente di capire meglio il diverso modo di "essere impressionista" di ciascuno dei due artisti. Il punto di vista è pressoché il medesimo **Fig. 26.82**, ma diversa è l'attenzione che essi pongono alla scena. Mentre Monet privilegia l'immagine d'insieme, allontanando prospetticamente l'isolotto centrale, Renoir

26.81 ↑
Claude Monet,
La Grenouillère, 1869.
Olio su tela, 74,6×99,7 cm.
New York, Metropolitan Museum of Art.

26.82 ↓
La Grenouillère a Bougival in una fotografia d'epoca.

è più sensibile alle presenze umane che, pur nella vaporosa indeterminatezza delle piccole e veloci pennellate, appaiono comunque meglio definite di quelle dell'amico. Le figure di Monet, infatti, sono tratteggiate in modo più sommario, allo stesso modo delle piante e del resto della natura circostante, con la quale appaiono anzi in perfetto equilibrio. L'attenzione di Monet, dunque, rimane sempre estremamente sintetica.

Dove entrambi gli artisti hanno dato il meglio di sé è però nella rappresentazione della mobilità dell'acqua e dei mille riflessi che la colorano. Monet usa pochi colori dati a pennellate orizzontali, individuando le zone di luce e di ombra con bruschi cambiamenti cromatici, come ad esempio intorno alle barche e all'isolotto centrale (ombre) o in prossimità della riva opposta (luce).

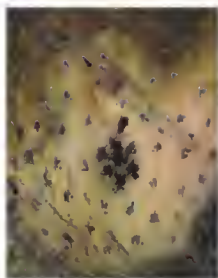
Renoir, invece, adotta una pennellata più minuta, frammentando la luce in piccole chiazze di colore e conferendo all'insieme una sensazione di gioiosa vivacità. La sua *Grenouillère* è indubbiamente più festosa, mentre l'interpretazione che ne dà

26.83 ↑→
Pierre-Auguste Renoir, *La Grenouillère*, 1869. Olio su tela, 66×81 cm. Stoccolma, Nationalmuseum. Intero e particolari.

26.84 ↓
Pierre-Auguste Renoir, *Bagno sulla Senna* (*La Grenouillère*), 1869. Olio su tela, 59×80 cm. Mosca, Museo Puškin.

Monet è forse meno appariscente ma più attenta al dato naturale e alla distribuzione della luce.

La piacevolezza del luogo affascina entrambi gli artisti e li induce a tornare anche successivamente alla Grenouillère, come testimoniato da un altro dipinto di Renoir con lo stesso soggetto conservato a Mosca Fig. 26.84. In questo caso Renoir concentra l'attenzione sulla piccola folla variopinta accalcata lungo la riva della Senna, nella tremula luce che filtra attraverso le fronde degli alberi.

Giovane donna con la veletta La pittura di Renoir, inizialmente più incline al paesaggio – come in Monet –, ben presto si orienta in modo deciso anche verso il ritratto, in tutte le sue forme. In *Giovane donna con la veletta* Fig. 26.85 l'identità del soggetto è sconosciuta (e forse addirittura di fantasia), ma il taglio dell'inquadratura e la postura della ragazza rivelano una sensibilità compositiva e un'indagine cromatica assolutamente fuori dal comune. La giovane, che indossa un morbido *dòlman* a quadretti, è raffigurata di spalle, con il volto in forte scorcio, un vistoso orecchino nero all'orecchio, in atto di infilarsi un guanto o di aprire un borsellino. La sottilissima veletta nera, ricalante dalla complessa acconciatura dei capelli, che quasi si perde nell'ombra dello sfondo, accresce il fascino misterioso del personaggio, il cui pallore è appena riscaldato dal tocco rosaceo del trucco, sulla guancia destra. La parsimonia nell'uso dei colori, tale che il dipinto figuri quasi monocromo, è in realtà contraddetta dall'uso di sottili e quasi impercettibili pennellate filamentose di blu, violetto, nero e verde, che donano corpo e rilievo alla figura, staccandola con decisione dall'indefinito grigiore della parete di sinistra.

26.85 ↖↑
Pierre-Auguste Renoir, *Giovane donna con la veletta*, ca 1875/1876. Olio su tela, 61,3×50,8 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Intero e particolare.

M **Costume**

26.86 ↗
Pierre-Auguste Renoir, *Ritratto di Madame Darras (L'Amazzone)*, ca 1868/1873. Olio su tela, 47×39 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

M **Costume**

■ ***Dolman*** Dal turco *dòlaman*, giacca femminile a cappa, in panno pesante, con maniche aperte e pendenti, di moda in Francia e Italia nella seconda metà dell'Ottocento.

M **Costume**

Il gioco ingannevole di seducenti trasparenze della veletta era già stato indagato da Renoir anche nel piccolo *Ritratto di Madame Darras* Fig. 26.86, forse uno studio per una tela di dimensioni più grandi, poi rifiutatagli al *Salon* del 1873. In questo caso una visione più frontale, anche se con una lieve rotazione di tre quarti, mette in maggior evidenza la veletta, a sua volta ricalante, con ampio riporto posteriore, dalla mezza tuba nera della giovane cavallerizza, che mostra un sorriso dolce, quasi impercettibile.

Moulin de la Galette I colori di Renoir sono mobili e brillanti, in continuo e mutevole rapporto reciproco e sempre sensibili agli infiniti filtraggi che la luce del sole subisce nell'attraversare le fronde degli alberi. Di conseguenza le ombre risultano sempre colorate, in quanto – secondo l'artista – la natura conosce soltanto i colori, e il bianco e il nero non lo sono. Una delle più equilibrate dimostrazioni di questa teoria delle ombre la si trova nel *Moulin de la Galette* Fig. 26.87, realizzato nel 1876 e presentato l'anno successivo alla terza esposizione impressionista, l'ultima alla quale Renoir partecipò.

La scena ritratta è quella di un ballo popolare all'aperto ambientato appunto al *Moulin de la Galette*, un vecchio mulino abbandonato posto sulle alture di Montmartre, il pittoresco quartiere settentrionale di Parigi. Il nome del locale fa riferimento ai dolcetti (in francese *galettes*, appunto) che venivano offerti come consumazione compresa nel prezzo di ingresso. Vari personaggi, uomini e donne, sono seduti su sedie e panchine fra gli alberi. Alcune coppie danzano, al suono di un'orchestrina posta a sinistra, sullo sfondo, in un'atmosfera di chiassosa allegria.

Per eseguire l'opera Renoir frequenta per mesi il *Moulin*, al fine di entrare meglio in contatto con quell'ambiente. Dipinto parte dal vivo e parte in atelier, dove si limita a riorganizzare gli schizzi colti sul posto, il quadro costituisce uno dei lavori più significativi della maturità artistica di Renoir. Tramite un uso nuovo e libero del colore l'artista cerca di suggerire non solo il senso del movimento, già di per sé assai difficoltoso da rendere, ma addirittura lo stato d'animo collettivo e la gioia spicciola di un pomeriggio di festa. Forma e colore diventano così un tutt'uno: la prima è costruita mediante il secondo che, a sua volta, assume un rilievo diverso in relazione al contrasto fra luci e ombre e fra toni caldi e freddi.

26.87 ↑
Pierre-Auguste Renoir, *Moulin de la Galette*, 1876. Olio su tela, 131×175 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Intero e particolare.

26.88 ↗
Schematizzazione dei raggruppamenti dei personaggi nel *Moulin de la Galette*.

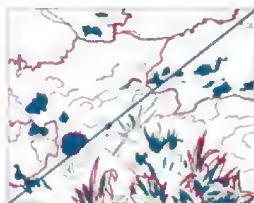
Osservando, ad esempio, le due coppie danzanti di sinistra, si nota come i vestiti delle ragazze spicchino contro gli abiti maschili per la diversa luminosità (sono infatti assai più chiari) che li fa vibrare di colore definendo di conseguenza sia la forma dei corpi sia la sensazione del moto.

L'apparente casualità della rappresentazione na-

26.89 ←
Pierre-Auguste Renoir, *Paesaggio algerino*, 1881. Olio su tela, 66,5×81 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

26.90 ↙
Paesaggio algerino. Particolare.

26.91 ↓
Schema compositivo con la dislocazione dei tocchi di blu in *Paesaggio algerino*.

26.92 →
Pierre-Auguste Renoir, *Colazione dei canottieri*, 1881. Olio su tela, 129,5×172,7 cm. Washington, Phillips Collection.

sconde invece un'attenta valutazione compositiva, frutto evidente dello studio dei classici. Pur non essendoci dei piani stabiliti (non esiste infatti un soggetto principale), nessun personaggio risulta isolato, in quanto è inserito in un determinato gruppo (chi balla, chi chiacchiera, chi siede al tavolino, chi guarda in una certa direzione) Fig. 26.88. L'insieme di questi gruppi, uniformemente inondati dalla luce tremolante che filtra dalle fronde degli alberi, determina la profondità prospettica dell'intera scena nella quale il disegno gioca ormai un ruolo estremamente marginale.

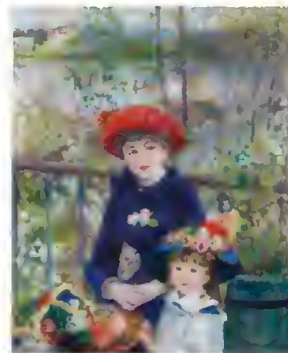
Paesaggio algerino Nonostante la ormai dichiarata predilezione per il ritratto e la figura, Renoir ha continuato a cimentarsi anche nel paesaggio, giungendo a risultati di straordinaria fascinazione. È il caso di *Paesaggio algerino* Fig. 26.89, un olio del 1881, nel quale l'artista riesce a restituire con freschezza l'esuberanza della natura nordafricana. Il dipinto, compositivamente organizzato lungo la diagonale che lo percorre dall'angolo a sinistra in basso a quello a destra in alto Fig. 26.91, è una vera e propria esplosione di colori, giustapposti a pennellate fitte e minute Fig. 26.90, con tocchi di blu dati allo scopo di rinforzare e saturare il verde delle agavi in primo piano. La limitata porzione di cielo che si intravede sullo sfondo dà apertura e profondità alla scena, che nell'insieme è pervasa da una luce chiara e fredda, qua e là chiazzata dalle suggestive ombre colorate della vegetazione circostante.

Colazione dei canottieri Al 1881 risale anche la *Colazione dei canottieri* Fig. 26.92, forse l'ultima opera realizzata prima del viaggio in Italia di Renoir e del conseguente ripensamento sulla pittura. Si tratta di una tela dipinta dopo la pubblicazione di un articolo di Zola che, inizialmente fra i principali sostenitori degli Impressionisti, li accusa ora del fatto «che nessuno di loro ha compreso con forza e chiarezza la nuova formula, che troviamo frammentata in tutti i quadri che producono. Il dipinto, di grande formato, rappresenta una colazione al ristorante *La Fournaise* a Chatou, un villaggio sulla Senna a poca distanza da Bougival. L'ambiente è meno popolare di quello della *Grenouillère* e i frequentatori sono soprattutto sportivi che, dopo aver vogato in canoa, si concedono svago e riposo, insieme ad amici e amiche che sono venuti ad accompagnarli. La scena è ambientata nella veranda aperta del locale, dove quattordici personaggi discorrono amabilmente fra loro dopo aver pranzato assieme. Quello dei canottieri è evidentemente un pretesto per l'ennesima rappresentazione *en plein air*, che Renoir abbozzò dinanzi agli stessi tavolini ancora ingombri dei resti del pasto, fra i commenti degli amici e le risate delle ragazze.

La luce chiara del primo pomeriggio estivo, filtrata dal tendone a righe, inonda la scena di riflessi aranciati, ai quali fa da contrasto cromatico lo sfondo verdastro della vegetazione palustre. L'attenzione di Renoir si concentra soprattutto sui colori, dalla cui attenta giustapposizione (caldi e freddi, chiari e scuri, primari e complementari) prendono corpo i volumi e la prospettiva. I volti delle ragazze sono tratteggiati per zone di colore: le labbra, gli occhi, il naso, i capelli, i cappellini vezzosi. Anche qui non vi è traccia di disegno, ma le forme emergono egualmente, chiare e distinte, quasi vibranti di un moto proprio. L'atmosfera che ne deriva è quella di una straordinaria naturalezza, resa ancor più viva e festosa dal complesso gioco di sguardi che lega espressivamente tra di loro i vari personaggi.

L'apparecchiatura della tavola, infine, costituisce un dipinto nel dipinto. Come già Manet del *Bar delle Folies Bergère*, infatti, Renoir ripropone una superba natura morta. In essa alla leggerezza delle bottiglie e dei cristalli fa riscontro la massa compatta della frutta e della retrostante botticella di cognac, mentre le briciole di pane e il tovagliolo bianco lasciato negligentemente sulla tovaglia rimandano a un naturalismo stupefacente.

L'ambientazione all'aperto su una terrazza prospicente uno specchio d'acqua è tema ricorrente in Renoir, in quanto gli permette di giocare con i colori e le atmosfere. Ne costituiscono due esempi – fra i tanti possibili – le tele conservate all'Art In-

26.93 ↑
Pierre-Auguste Renoir, *Colazione in riva al fiume*, *post* 1875. Olio su tela, 55×65,9 cm. Chicago, Art Institute.

26.94 ↗
Pierre-Auguste Renoir, *Due sorelle* (*Sulla terrazza*), 1881. Olio su tela, 100,4×80,9 cm. Chicago, Art Institute.

stitute di Chicago: *Colazione in riva al fiume*, databile posteriormente al 1875 **Fig. 26.93**, e *Due sorelle*, del 1881, noto come *Sulla terrazza* **Fig. 26.94**. La prima, in particolare, può essere intesa come l'abbozzo iniziale di *Colazione dei canottieri*, di cui riprende soggetti e tecniche. Nella seconda, invece, Renoir ripropone i temi dell'affaccio sull'acqua, all'interno di un paesaggio all'ombra delle pergole.

Le bagnanti In queste grandi *Bagnanti* **Fig. 26.95**, realizzate da Renoir pochi mesi prima di morire, quando già era semiparalizzato e dipingeva facendosi legare i pennelli alla mano, l'artista mostra di voler dare più volume e consistenza alle figure, tornando a quella separazione tra personaggi e sfondo che le atmosfere colorate del *Moulin de la Galette* e della *Colazione dei canottieri* avevano unificato. Grandissima, infatti, è la diversità della tecnica usata per il paesaggio, una visione fantastica con forti intenti coloristici **Fig. 26.96, a**, rispetto a quella scelta per le figure dalle forme tornite, evidente ricordo della ritrattistica cinquecentesca e barocca ammirata anni prima nei musei italiani **b**.

La definizione dei due floridi corpi femminili in primo piano avviene per campiture di colore larghe e uniformi, la cui esasperata rotondità rappresenta anche un ultimo, gioioso inno alla vita da parte dell'artista ormai vecchio e infermo. Il rimando ideale alle Veneri di Giorgione e Tiziano, così come alle floride dee di Rubens, appare qui più che evidente, il che contribuisce ulteriormente a isolare le figure dallo sfondo, come se vivessero di vita e di colori propri.

Del resto siamo ormai nel XX secolo e l'Impressionismo ha già da molto tempo esaurito ogni sua spinta propulsiva. Ciascuno di coloro che vi aveva generosamente aderito (e Renoir è senza dubbio fra questi) tenta ora di superarne i limiti in modo personale, in base alla propria formazione e ubbidendo solo alla propria sensibilità.

26.95 ↖
Pierre-Auguste Renoir, *Le bagnanti*, ca 1918/1919. Olio su tela, 110×160 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

26.96 ↑↗
Schemi grafici con l'individuazione del diverso trattamento di forme e colori nelle *Bagnanti*.

a. Paesaggio impressionista
b. Figure volumetriche in risalto

26.6 Gli altri Impressionisti

Storie insieme personali e collettive

La storia degli Impressionisti è molto particolare, come si è visto. Diversi per sensibilità, provenienza sociale e formazione, spesso in contrasto fra loro, divisi sulle finalità della loro arte e anche sul loro stesso nome (che accettarono sempre con fastidio), costituiscono comunque uno dei movimenti artistici più importanti e unitari di tutto l'Ottocento europeo.

Ciò che li rende così profondamente omogenei, al di là delle scelte tecniche e di vita, è infatti la riflessione puntuale e costante sull'importanza del colore e della sua percezione. «Una mattina», scrisse a tale proposito Renoir, «siccome uno di noi era rimasto senza nero, si servì del blu: era nato l'Impressionismo». E quella che sembra quasi una battuta a effetto nasconde l'essenza stessa della rivoluzione impressionista, alla quale sono in molti ad aver dato il loro prezioso contributo.

Camille Pissarro (1830-1903)

Camille Pissarro nasce il 10 luglio 1830 a Saint-Thomas, nelle Isole Antille, allora note come Indie Occidentali, dove la sua famiglia di piccoli commercianti francesi si era trasferita in cerca di fortuna. Morirà a Parigi il 13 novembre 1903.

La sua formazione scolastica avviene in Francia e dal 1855 si stabilisce definitivamente a Parigi. Assillato dalle continue ristrettezze economiche, Pissarro si ritira in campagna, a Pontoise, mentre nel 1870, per sfuggire alla guerra franco-prussiana, si rifugia a Londra, presso dei parenti.

Nel 1874 è tra i più convinti ed entusiasti organizzatori della prima esposizione impressionista nello studio di Nadar, e anche negli anni successivi sarà l'unico a partecipare a tutte le esposizioni, aderendo per qualche tempo anche alle ricerche neoimpressioniste del giovane Seurat › par. 27.3. Insieme a Monet e a Renoir, comunque, Pissarro è da tutti considerato il più "irriducibile" degli Impressionisti. La sua arte, infatti, trae proprio dai paesaggi campestri *en plein air* la sua ispirazione più vera. I colori della sua tavolozza, freschi e vivissimi, sanno però andare sempre al di là della semplice impressione transitoria, riuscendo a concretizzarsi in spazi e volumi di compatta solidità.

26.97 ↑ Camille Pissarro, *Tetti rossi, angolo di paese, effetto inverno*, 1877. Olio su tela, 54,5×65,6 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

26.99 → Schema volumetrico delle case in *Tetti rossi, angolo di paese, effetto inverno*.

26.98 ↓ *Tetti rossi, angolo di paese, effetto inverno*. Particolare.

Tetti rossi La tela *Tetti rossi, angolo di paese, effetto inverno* risale al 1877 e, pur presentando una solida struttura volumetrica, contiene significativamente tutte le caratteristiche tematiche e tecniche del movimento impressionista Fig. 26.97.

La scena, di grande sobrietà, tutta giocata sulle calde tonalità dei bruni, rappresenta le ultime case di un paese agricolo, addossate le une alle altre quasi a proteggersi vicendevolmente. I molti alberi spogli (da frutto quelli in primo piano, di alto fusto quelli sullo sfondo, che si stagliano contro un cielo terso Fig. 26.98) alludono a un'ambientazione sicuramente invernale, come richiamato dal titolo stesso.

Fin dalla prima occhiata si comprende come la vera passione di Pissarro fosse appunto il paesaggio, specialmente se privo di figure. Queste, infatti, quando proprio dovevano essere inserite, venivano quasi sempre aggiunte a dipinto ultimato, come se si trattasse di una sorta di penoso dovere. In questo caso non vi è traccia di presenza umana e la tela risulta occupata esclusivamente dal paesaggio. Questo, che per quanto riguarda i campi e gli alberi viene tratteggiato in modo sicuramente impressionista, comprende anche un gruppo di case che, al contrario, si caratterizza per la geometrica fermezza Fig. 26.99: lo spazio risulta così definito prospetticamente mediante volumi netti e sicuri, ulteriormente evidenziati dai piani inclinati dei tetti.

Non desta meraviglia, dunque, che l'artista sia stato consigliere ascoltato sia del solitario Cézanne › par. 27.2 sia, in seguito, anche dell'ombroso Gauguin › par. 27.5. La straordinarietà dell'esperienza di Pissarro, del resto, sta proprio in questa sua capacità di essere intimamente impressionista, riuscendo nel contempo a non soffrire mai delle limitazioni dell'Impressionismo stesso. Alla poetica dell'impressione immediata, colta in un solo battito di ciglia, infatti, egli preferisce una composizione sempre ben solida ed equilibrata, in cui la luce modelli ed evidenzi le forme con vivacità, pur non arrivando mai a dissolverle.

26.100 ↑
Alfred Sisley, *Neve a Louveciennes*, 1878. Olio su tela, 61×50,5 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

26.101 ↗
Neve a Louveciennes. Particolare.

26.102 ↓
Schema prospettico e compositivo di *Neve a Louveciennes*.

Alfred Sisley (1839-1899)

Alfred Sisley nasce a Parigi il 30 ottobre 1839 e muore in grande povertà a Moret-sur-Loing, vicino a Fontainebleau, il 29 gennaio 1899. Figlio di un'agiata famiglia di commercianti inglesi trapiantatasi a Parigi per affari, frequenta, a partire dal 1862, l'atelier di Charles Gleyre, presso il quale ha modo di conoscere approfonditamente i quasi coetanei Monet, Renoir e Bazille › oltre.

Assiduo frequentatore degli animati dibattiti serali ai caffè Guerbois e de la Nouvelle Athènes, conosce anche Manet e tutti gli altri giovani artisti vicini a quelle che, di lì a qualche anno, sarebbero state le nuove tendenze impressioniste.

Nella pittura di Sisley, nonostante la sua tavolozza sia spesso incendiata dall'immediatezza dei colori *en plein air*, è sempre presente la grande lezione del paesaggismo inglese di Constable e di Turner, l'esperienza dei quali appare però filtrata attraverso la conoscenza di Courbet e la spontanea adesione al suo potente realismo naturalistico.

Neve a Louveciennes Nel dipinto *Neve a Louveciennes*, realizzato nel 1878 **Fig. 26.100**, sono riassunti molti degli elementi caratterizzanti della pittura di Sisley. L'ambientazione paesaggistica è invernale, ulteriormente caratterizzata dalla neve, tutta giocata sui toni più tenui dei grigi e degli azzurri, appena riscaldati dagli ocra evanescenti delle murature.

Un viottolo di campagna, delimitato da alti muri irregolari, conduce verso il paese innevato e solo una frettolosa figura femminile interrompe, con il grigio scuro dell'abito, l'uniforme candore della scena. Il cielo, plumbeo e compatto, è quello tipico delle giornate nevose e attraverso la bassa nuvolaglia si indovinano appena i frastagliati contorni degli alberi all'orizzonte. Il rigore compositivo, apparentemente casuale, è – al contrario – frutto di uno studio profondo che, pur se addolcito dall'immediatezza del *plein air*, tradisce l'amore per la grande tradizione paesaggistica inglese. L'unica figura umana è posta sull'asse centrale di simmetria verticale **Fig. 26.102**, il che viene ulteriormente sottolineato dal fatto che su tale figura concorrono anche le linee di fuga dei muri laterali. Più in particolare la sommità del muro di destra, che parte dalla metà esatta del lato destro del dipinto, costituisce l'ideale prosecuzione della base del muro di sinistra. Il muro di destra, essendo più alto, incombe maggiormente

26.103 →
Édouard Manet, *Berthe Morisot con un mazzo di violette*, 1872. Olio su tela, 55×40 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

sulla via, sensazione che è mitigata dal muretto di sinistra, più basso e movimentato, che finisce per interrompersi contro le prime case del paesino di Louveciennes. Per riequilibrare compositivamente la visione d'insieme, comunque, l'artista diminuisce la frondosità degli alberi di destra accrescendo nel contempo quella degli alberi di sinistra **Fig. 26.101**, dimostrando in tal modo una sensibilità che alcuni critici non hanno esitato a definire «classica».

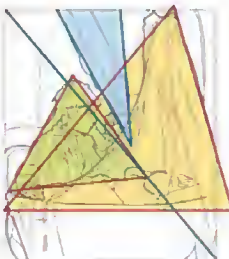
La prospettiva, infine, ha un punto di vista volutamente basso e tale artificio consente di dominare la scena da un'altezza pari a un quarto di quella dell'intero dipinto, affinché il cielo e il paesaggio, veri e unici protagonisti dell'opera, abbiano modo di espandersi percettivamente, occupando di fatto la maggior parte della superficie dipinta. La sensazione che ne consegue è quella – affascinante – che dalla tela si propaghi anche verso l'osservatore il freddo acuto di quella grigia giornata d'inverno.

Berthe Morisot (1841-1895)

La personalità artistica di *Berthe Morisot* (nata a Bourges nel 1841 e morta a Parigi nel 1895) è una delle più fantasiose e vivaci all'interno del movimento impressionista. Proveniente da un'agiata famiglia borghese, pronipote del pittore Jean-Honoré Fragonard, entra giovanissima nel prestigioso atelier di Camille Corot, che la spinge a dipingere *en plein air*. Nel 1868 conosce Manet, del quale inizia a frequentare lo studio sia come allieva sia come devota ammiratrice. Da Manet, che le dedica anche diversi ritratti **Fig. 26.103**, apprende l'amore per il quotidiano e l'insofferenza verso ogni accademismo. Nel 1874 partecipa alla prima esposizione impressionista, dove espone nove opere.

Dal 1883 organizza regolarmente nella sua casa di Parigi un proprio salotto artistico, al quale – scomparso ormai Manet – continuano comunque a partecipare, fra gli altri, gli amici Monet, Pissarro, Degas e Renoir.

26.104 ↑
Berthe Morisot, *La culla*, 1872. Olio su tela 56×46 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Intero e particolare.

26.105 ↓
Schema grafico-compositivo della *Culla*.

La culla *La culla*, che risale al 1872 **Fig. 26.104**, rappresenta la sorella dell'artista, Edma, colta in un momento di intimità familiare, mentre veglia sul sonno della figlia neonata.

Il rigore compositivo e il raffinato contrasto dei colori sono sintomo di una sensibilità artistica già perfettamente matura. Il velo della culla, pur nella sua impalpabile leggerezza, definisce un netto volume piramidale che riempie di sé la metà destra del dipinto **Fig. 26.105**. Il volto pensoso e teneramente intento della giovane madre risulta allineato con la testa della piccola dormiente lungo la diagonale ideale che collega il vertice superiore sinistro a quello inferiore destro della tela.

L'abito di Edma sboccia come un fiore, con le sue sfumature di blu e neri, tra il candore della culla e quello dei retrostanti tendaggi alla finestra. Il tono biondo-castano dei capelli della donna è ripreso e amplificato dal colore dello sfondo di destra, mentre il volto della neonata affiora attraverso un morbido gioco di trasparenze.

La compartecipe attenzione alle soffuse atmosfere del rassicurante interno borghese introduce

l'osservatore a una visione tutta femminile dei ruoli e degli affetti. Due notazioni di tenero realismo, infatti, contribuiscono a dare al dipinto quel sapore di spontanea freschezza che rappresenta una delle caratteristiche più personali e ricorrenti nella pittura di Berthe Morisot: si tratta della mano destra di Edma, colta nell'attimo di lambire l'orlo del velo, per coprire la culla in un istintivo gesto di protezione, e del braccio destro della bimba, ripiegato sotto la testolina, in un atteggiamento dolce e naturale, comune a tutti i neonati.

I colori sono impiegati a tocchi fluidi e filamentosi, con ripetute giustapposizioni di rosa e azzurri, il che – soprattutto nella realizzazione dei veli – suggerisce una leggerezza quasi evanescente.

Donna seduta alla toilette Le tematiche di Berthe Morisot attraversano l'intero universo femminile borghese tardo-ottocentesco, con particolare predilezione per l'intimità degli interni e la fresca luminosità dei giardini privati. La tela di *Donna seduta alla toilette* Fig. 26.106, in particolare, rimanda all'angolo più segreto di ogni camera da letto femminile, caratterizzato da un grande specchio che riflette con morbida vaporosità un vaso di cristallo, dei fiori e un piumino per la cipria. La giovane donna è vista da dietro, il che presuppone un legame di grande confidenza e condivisione con Berthe, che si immagina essere presente senza reciproci imbarazzi. Il busto leggermente ruotato e il capo appena inclinato verso destra preludono al gesto dello sciogliersi i capelli biondi, mentre la spallina sinistra – ricalata sull'avambraccio – le scopre la schiena candida. Un senso di freschezza e pulizia pervade l'intero dipinto, nel quale sia l'abito sia la parete di fondo sono delineati con leggere pennellate di azzurro, verde, rosa, grigio e lilla variamente giustapposti. Anche in questo caso lo sguardo di Morisot, scevro da qualsiasi malizia, mira a bloccare l'attimo, in un dialogo intimo e silenzioso con il personaggio ritratto.

26.106 ↑
Berthe Morisot, *Donna seduta alla toilette*, ca 1875/1880. Olio su tela, 60,3×80,4 cm. Chicago, Art Institute. Intero e particolare.

La tecnica pittorica di colei che – non a caso – veniva riconosciuta come la «femme impressioniste» (donna impressionista) mutua da Manet l'adesione al vero naturale, ingentilendola con un tocco leggero e delicato, che allude sempre ad atmosfere serene e vaporose.

Jean-Frédéric Bazille (1841-1870)

Jean-Frédéric Bazille nasce a Montpellier il 6 dicembre 1841. Figlio di un ricco senatore di provincia, giunge a Parigi poco più che ventenne e subito ha modo di conoscere i coetanei Monet e Renoir, con i quali stringe in breve una bella e solida amicizia. Animato da un gusto particolare per il colore, mediante il quale riesce a ottenere effetti di incredibile luminosità, Bazille diventa uno dei primi e più entusiastici sostenitori della pittura *en plein air*.

Il rapido e tragico evolversi degli eventi, però, stronca sul nascere quella che si prospettava essere una delle carriere pittoriche più promettenti del secolo. Nel 1870, infatti, il giovane artista è chiamato alle armi nel corso del conflitto franco-prussiano e il 28 novembre cade, nemmeno trentenne, nella battaglia di Beaune-la-Rolande.

Monet e Renoir, che con Bazille divisero gli ideali e gli entusiasmi dei loro vent'anni, non cessarono mai di rimpiangere colui che, con affettuosa ironia, erano soliti definire il «cavaliere puro».

Riunione di famiglia *Riunione di famiglia* Fig. 26.107, un grande olio del 1867, è forse il dipinto più significativo fra i pochi che il giovane e sfortunato artista ha realizzato. In esso egli rappresenta la propria famiglia su una terrazza, nei pressi della città natale di Montpellier, sullo sfondo di un rasserenante paesaggio del Meridione francese, con un gusto narrativo analogo a quello che, nello stesso periodo, stavano elaborando anche i Macchiaioli. La composizione del dipinto, con le figure riunite a piccoli gruppi, risente con evidenza degli influssi degli amici Monet e Renoir, mentre l'innovativo espediente dei personaggi che guardano verso l'osservatore deriva altrettanto chiaramente da Manet.

È comunque nell'uso del colore che Bazille dimostra tutta la sua straordinaria carica di rinnovamento. Lo stacco netto tra il paesaggio dello sfondo (nel quale l'azzurro luminoso del cielo ben si accorda con i verdi teneri della campagna) e i personaggi in primo piano (variamente immersi nell'ombra del grande albero centrale) è tutto giocato sulle diverse gradazioni delle luci e delle

ombre Fig. 26.108 . Queste ultime risultano anch'esse colorate, solo con tonalità più scure. Si tratta di una scelta tecnica fondamentale, mediante la quale Bazille riesce a conservare anche nelle zone d'ombra la perfetta leggibilità sia dei volumi complessivi sia dei particolari più minuti, come si evince anche dalla natura morta in primo piano Fig. 26.109 . Si tratta di un mazzo di fiori appena colti, un cappello di paglia e un ombrellino da passeggio che – come in seguito anche in Manet e Renoir – definiscono una sorta di dipinto nel dipinto. Compositivamente allineata in parallelo a una delle diagonali della tela, la natura morta contribuisce, oltre a fornire la nota di colore più variegata della scena, a evidenziarne anche la profondità prospettica, delimitandone con nettezza il piano più avanzato.

26.107 ↑
Jean-Frédéric Bazille, *Riunione di famiglia*, 1867. Olio su tela, 152×230 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

26.108 ↖
Schema distributivo delle figure di *Riunione di famiglia*.

26.109 ↑↓
Riunione di famiglia. Particolari.

Gustave Caillebotte (1848-1894)

La figura di *Gustave Caillebotte*, nato a Parigi il 19 agosto 1848 e morto a Gennevilliers, nell'Île-de-France, il 21 febbraio 1894, incarna la migliore evoluzione in senso impressionista del realismo di Courbet. L'artista, il cui talento viene scoperto casualmente da Monet, è un ingegnere navale di agiata famiglia che, almeno inizialmente, dipinge per puro diletto. La sua adesione all'Impressionismo, nonostante l'assidua frequentazione dei ritrovi impressionisti e la partecipazione a cinque delle loro mostre, è più ideale che sostanziale, in quanto egli non abbandonerà mai la solida costruttività del disegno appreso in età giovanile con la frequentazione, anche se saltuaria, dell'Accademia.

Caillebotte, comunque, è uno dei primi e più convinti collezionisti di opere impressioniste e, alla sua morte, la ricchissima collezione viene donata per testamento allo Stato al fine di entrare a far parte stabilmente del patrimonio del Louvre.

I rasieratori di parquet *I rasieratori di parquet* risale al 1875 ed è uno dei dipinti più spettacolari della produzione di Caillebotte **Fig. 26.110** . In esso l'artista riesce a esprimere in modo completo e coordinato tutti i temi caratterizzanti della propria pittura. Il soggetto è legato alla vita quotidiana e rappresenta degli operai intenti a *rasierare* un parquet, cioè a raschiarlo con una lama affilata prima di sottoporlo alla lucidatura. La luce, che penetra frontalmente dall'ampia porta-finestra di sinistra, scivola radente sul pavimento mettendo in straordinario rilievo i trucioli di legno e i corpi dei tre operai a torso nudo, due dei quali, più in ombra, stanno parlottando tra di loro.

Molti sono i riferimenti al vero: dalla bottiglia di vino con il bicchiere, posti all'estremo limite destro della tela, agli utensili da lavoro sparsi sul pavimento; dalle decorazioni in stucco dorato delle pareti, all'inferriata in ghisa della ringhiera **Fig. 26.111** .

26.110 ↑↓
Gustave Caillebotte, *I rasieratori di parquet*, 1875. Olio su tela, 102×146,5 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Intero e particolare.

26.111 ↑↗
Esempi di inferriate in ghisa di palazzi parigini dell'Ottocento.

L'occhio attento di Caillebotte indaga la realtà quasi fotograficamente e senza preconcetti, essendogli estraneo – come già a Degas – qualsiasi intento di critica sociale. Grazie a tale schiettezza l'artista, pur muovendo da uno spunto impressionista, riesce a superarne la frammentarietà della visione.

Dalla lezione impressionista, comunque, egli ha saputo trarre una straordinaria sensibilità per la luce, dando ai suoi personaggi un vigore volumetrico e una collocazione prospettica che, per certi versi, li riallacciano direttamente alla grande tradizione romantica di Delacroix.

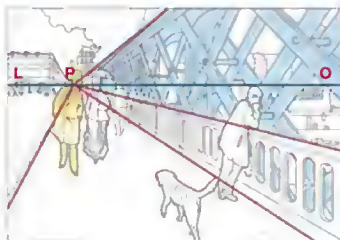
Il ponte dell'Europa All'anno successivo – il 1876 – risale *Il ponte dell'Europa*, altro dipinto-simbolo dal quale emerge anche l'occhio attento con il quale Caillebotte guarda sempre la sua Pari-

gi Fig. 26.112. Il motivo dominante è rappresentato dall'imponente struttura metallica del ponte, inaugurato nel 1868, che passava sopra la Gare Saint-Lazare › Fig. 26.41. Nonostante il realistico richiamo di carattere ingegneristico l'artista fa riferimento, nella composizione generale, anche al ricco repertorio delle stampe giapponesi, dove ponti, steccati e altre strutture a graticcio geometricamente definite ricorrono con grande frequenza Fig. 26.114.

La scena rappresenta un momento del passeggio, con un gentiluomo in tuba che incede verso l'osservatore, seguito da una snella figura femminile con un parasole violetto, mentre un cane va loro incontro, nella direzione opposta, e un passante si affaccia al parapetto per guardare il traffico dei treni sottostanti, di cui si intravede anche uno sbuffo di vapore sullo sfondo.

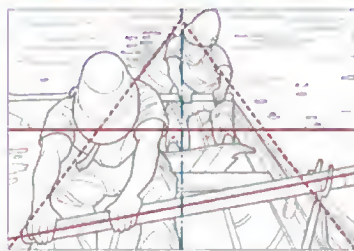
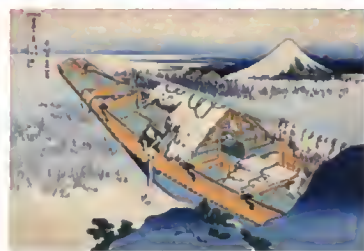
La prospettiva della struttura metallica di destra individua un ben preciso punto di fuga in corrispondenza della testa del gentiluomo Fig. 26.113, mentre sullo sfondo si intravedono alcuni palazzi parigini, che a loro volta si stagliano contro un cielo terso e luminoso.

26.112 ↑
Gustave Caillebotte, *Il ponte dell'Europa*, 1876. Olio su tela, 125×180 cm. Ginevra, Musée du Petit Palais.

26.113 ↓
Schema prospettico de *Il ponte dell'Europa*.

26.114 ↗
Utagawa Kunisada, *Ryogoku-suzumi funa-asobi*, ca 1847/1852. Stampa a colori da matrici di legno su carta, 44,8×30,6 cm. Londra, British Museum.

La luce proviene obliquamente da destra e indugia sul reticolo metallico del ponte evidenziando con pennellate di colore più chiaro i bordi delle travi colpiti direttamente. L'intera struttura, del resto, proietta al suolo la propria ombra azzurrina,

26.115 ↑↘
Gustave Caillebotte, *Canottieri sull'Yerres*, 1877. Olio su tela, 81×116 cm. Parigi, Collezione privata. Intero e particolare.

26.116 →
Schema grafico del ritmo geometrico di *Canottieri sull'Yerres*.

26.117 →
Katsushika Hokusai, *Casa galleggiante a Ushibori nella provincia di Hitachi*, 1830-1833. Stampa a colori da matrici di legno su carta, 25,2×37,2. Dalla serie *Trentasei vedute del Monte Fuji*, 1830-1833. Londra, British Museum.

come azzurrine sono anche le ombre del cane e dei passanti, a conferma dell'attenzione che l'artista-ingegnere pone allo studio del colore e delle sue mutazioni. L'effetto generale che scaturisce dal dipinto è quello di una scena di grande realismo e luminosità, che fa respirare in modo palpabile l'aria di Parigi e delle sue vie.

Canottieri sull'Yerres Appassionato di nautica e canottiere egli stesso, Caillebotte dedica molti dei suoi dipinti di soggetto naturalistico proprio all'ambiente del canottaggio, con il quale – del resto – si stavano cimentando anche Monet e Renoir. In *Canottieri sull'Yerres*, una tela del 1877 **Fig. 26.115**, l'artista imposta un punto di vista singolarmente

alto, come se l'osservatore stesse in piedi sull'imbarcazione, escludendo in tal modo il cielo e qualsiasi altro riferimento di paesaggio. Questo artificio compositivo, forse memore anche di qualche suggestione suggerita da talune stampe giapponesi **Fig. 26.117**, concentra l'attenzione sullo sforzo fisico dei due vogatori, ai quali i cappelli di paglia nascondono quasi completamente i volti. La centralità dello scafo, scandito orizzontalmente dai remi contrapposti, da una paratia sagomata e dal sedile del canottiere in primo piano, impone all'insieme un ordinato ritmo geometrico, assecondato anche dalle increspature parallele dell'acqua, rese con una variegata e accordatissima gamma di azzurri e di verdi **Fig. 26.116**.

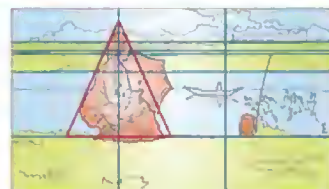
26.7 «Italiani di Parigi»

Il fascino della modernità

Negli ultimi tre decenni dell'Ottocento Parigi va sempre più affermandosi come capitale dell'arte e della cultura europee. L'attrazione che la favolosa *Ville lumière* esercita su letterati, artisti e intellettuali d'ogni provenienza e formazione non risparmia neanche quelli italiani. Molti di essi, infatti, trovano nell'ambiente parigino un'apertura di pensiero e una modernità che nell'Italia postunitaria, basata ancora su un'economia arretrata e prevalentemente agricola, sembravano ancora di là da venire.

Federico Zandomeneghi (1841-1917)

Federico Zandoméneghi nasce a Venezia il 2 giugno 1841 e muore a Parigi il 31 dicembre 1917. Formatosi presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, combatte in seguito nelle campagne garibaldine del 1860, partecipando anche all'impresa dei Mille. Dal 1862 al 1866 è a Firenze, dove conosce e frequenta assiduamente i Macchiaioli del Caffè Michelangelo. Dal 1874 si trasferisce definitivamente a Parigi, insieme a un nutrito gruppo di altri pittori italiani, entrando in amicizia con Renoir, Pissarro e Degas. Da quest'ultimo, in particolare, apprenderà l'amore per la pittura di interni e per la tecnica del pastello.

26.118 ↑↓
Federico Zandomeneghi, *A pesca sulla Senna*, 1878. Olio su tela, 15×25 cm. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Intero e particolari.

26.119 ↗
Schema grafico-compositivo di *A pesca sulla Senna*.

A pesca sulla Senna *A pesca sulla Senna*, un piccolo olio del 1878, chiarisce al meglio l'ispirazione della radiosa pittura di Zandomeneghi **Fig. 26.118**. Il soggetto rimanda al tipico repertorio impressionista e rappresenta con straordinaria freschezza le rive della Senna che, appena fuori Parigi, offrono una cornice naturale per il riposo e il divertimento. La preponderante orizzontalità della tela sottolinea lo scorrere del fiume tra i due argini erbosi ed è ulteriormente definita dalle fasce sovrapposte in cui terra, acqua e cielo si alternano con equilibrio **Fig. 26.119**. All'orizzonte una ciminiera fumante allude significativamente all'avanzare dell'industrializzazione. Un pescatore attende paziente sulla sua barca. In primo piano, a sinistra, siede una giovane donna con in mano un ombrellino parasole ed è a sua volta in attesa del secondo uomo che pesca, del quale si intravede soltanto il cilindro. La calma figura femminile riequilibra la narrazione, come se l'avanzare della modernità nulla potesse contro le usanze e i riti quotidiani dei personaggi di Zandomeneghi.

Qua e là squillanti tocchi di colore percorrono la

26.120 ↑
Giovanni Boldini, *Ritratti*, fine del XIX-inizi del XX secolo.

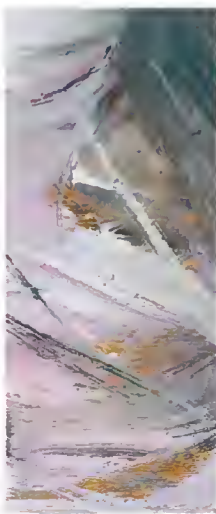
a. *Ritratto di Giuseppe Verdi*, 1886. Olio su tela, 65×54 cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.
b. *Nudo sdraiato*, fine XIX-inizi XX secolo. Olio su tela, 74×65 cm. Collezione privata.
c. *Ritratto della marchesa Luisa Casati*, 1908. Olio su tela, 253,4×140,4 cm. Roma, Collezione privata.
d. *Ritratto di madame Olivia Concha de Fontecilla* (*La Signora in rosa*), 1916. Olio su tela, 163×113 cm. Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Museo Giovanni Boldini.

26.121 ↗
Giovanni Boldini, *Ritratto di Madame Charles Max*, 1896. Olio su tela, 203×100 cm. Parigi, Musée d'Orsay.
M Costume

26.122 ↖
Schema grafico delle posture e dei movimenti di *Madame Charles Max*.

scena come lampi improvvisi: la cintura rossa della donna, i fiori che si intravedono fra l'erba, il giallo intenso di un campo lontano. Ecco allora che le solide campiture macchiaiole sperimentate nel periodo fiorentino mostrano già di aver ceduto il passo alle nuove suggestioni impressioniste.

Giovanni Boldini (1842-1931)

Giovanni Boldini, nato a Ferrara il 31 dicembre 1842 e morto a Parigi l'11 gennaio 1931, inizia il proprio percorso formativo presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze. Entrato precocemente in contatto con l'ambiente intellettuale che gravita attorno al Caffè Michelangelo, mostra un immediato interesse per la ricerca verista della pittura macchiaiola («la sua fattura larga e facile ci piace», scrive di lui l'amico Telemaco Signorini). Particolarmente attratto dalle atmosfere raffinate di Doney, un noto caffè fiorentino allora frequentato dai ricchi stranieri di passaggio in città, entra in un giro di conoscenze cosmopolite che lo porta prima a Parigi (1867), dove si lega di duratura amicizia con Degas,

e poi a Londra (1870). Dal 1871 si stabilisce definitivamente nella capitale francese, che in breve diventerà la sua nuova patria. Qui si dedica con successo crescente a ritrarre la mondanità cittadina, conducendo una brillante vita sociale e frequentando assiduamente i teatri, i *Salons* e i salotti culturali. Di conseguenza la sua pittura, di attenta introspezione psicologica, caratterizzata da un tocco rapido e incisivo, da tagli audaci e da colori squillanti, assume in breve risonanza europea, giungendo a configurarsi come una delle più originali espressioni della ritrattistica *fin de siècle*, alla quale ambiscono artisti, politici e – soprattutto – ricche e belle signore della buona società Fig. 26.120 .

Madame Charles Max Nello straordinario *Ritratto di Madame Charles Max* Fig. 26.121 , oggi conservato al Musée d'Orsay, l'intensa vivacità del personaggio prorompe con intenzionale malizia attraverso il suo stesso incedere. La giovane donna, infatti, è fasciata da un abito da sera bianco, sorretto da un'unica, sottile spallina (la seconda, infatti, è negligentemente scivolata oltre la spalla destra). Al candido e generoso *décolleté* si contrappongono il rosa delle gote, le labbra vermiglie, appena dischiuse in un abbozzo di sorriso, i vivaci occhi neri e la scarmigliata capigliatura, anch'essa scura. L'intero corpo della donna, slanciato e ben tornito, esprime un senso complessivo di floridezza, gioventù e movimento. Il tutto è sottolineato anche dalla forte inclinazione delle spalle, dalla gamba sinistra appena sollevata, con il ginocchio conseguentemente avanzato e il braccio corrispondente slanciato all'indietro, per equilibrare il passo, mentre la mano destra raccoglie con gesto esperto il lungo vestito per agevolare ulteriormente l'andatura Fig. 26.122 .

26.123 ↑↓
Giovanni Boldini, *Ritratto di Lina Cavalieri* (*Il cappellino nuovo*), 1898. Olio su tavola, 27×33 cm. Collezione privata. Intero e particolare.

26.124 ↗
Léopold-Émile Reutlinger, *Ritratto fotografico di Lina Cavalieri*, ca 1900. Cartolina acquerellata, 13,7×8,8 cm. Londra, National Portrait Gallery.

M Costume

Ritratto di Lina Cavalieri Nel piccolo e delicato ritratto della ammiratissima soprano italiana Lina Cavalieri (1875-1944), altrimenti conosciuto come *Il cappellino nuovo* Fig. 26.123 , Giovanni Boldini delinea il vezzoso profilo della giovane e avvenente cantante lirica con grazia e leggerezza estreme. Veloci e morbide pennellate fasciano l'accollatissimo abito, così come delineano il cappellino piumato, sembrano nastri di colore che si dissolvono gli uni negli altri, in una gamma di tenui scalature cromatiche che dal bianco percorrono l'azzurro e il violetto giungendo fino al nero e unendosi nello sfondo come fuochi d'artificio. La pittura di Boldini, del resto, sa essere perfettamente aderente al vero, come si evince da una foto contemporanea della Cavalieri Fig. 26.124 , ma si dimostra al tempo stesso aerea e vaporosa, così da donare alle sue figure – soprattutto se femminili – un sottile fascino di sognante erotismo.

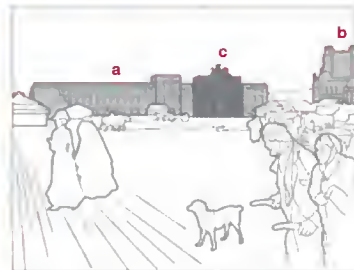
Giuseppe De Nittis (1846-1884)

Giuseppe De Nittis, nato a Barletta il 25 febbraio 1846 e morto neanche quarantenne a Saint-Germain-en-Laye, il 21 agosto 1884, frequenta inizialmente l'Accademia di Belle Arti di Napoli, dalla quale viene espulso per il suo carattere ribelle.

Nel 1867 è a Firenze, dove – grazie alla presentazione di Adriano Cecioni – entra in contatto con i Macchiaioli del Caffè Michelangelo, dimostrando subito la propria spiccata predilezione per un vedutismo di taglio molto realistico, interessato soprattutto alla rappresentazione di vari aspetti della vita moderna. Già nel 1868 è a Parigi, dove risiederà – salvo brevi soggiorni a Londra e a Napoli – per tutto il resto della vita. Su espresso e autorevole invito di Degas partecipa alla prima esposizione impressionista, frequentando Zandomeneghi, Boldini e gli altri italiani a Parigi, tutti a vario titolo affascinati dalle nuove tematiche impressioniste. In breve, grazie anche all'amabilità e alle conoscenze della moglie parigina, si integra perfettamente nell'ambiente della ricca borghesia intellettuale della capitale francese, riscuotendo fama e onori indiscussi. Ciò lo allontana dalla vena di più schietta ispirazione impressionista, facendogli spesso preferire una produzione più accademica e meglio in sintonia con un certo gusto teatrale dei salotti parigini.

26.125 ↑
Giuseppe De Nittis, *La Place du Carrousel: rovine delle Tuileries*, 1882. Olio su tela, 45×60 cm. Parigi, Museo del Louvre. Intero e particolare.

26.126 ↗
Edifici raffigurati nella *Place du Carrousel*.

a. Palazzo delle Tuileries
b. Palazzo del Louvre
c. Arco di Trionfo del Carrousel

La Place du Carrousel *La Place du Carrousel: rovine delle Tuileries*, un olio del 1882 **Fig. 26.125**, non rappresenta solo uno dei caratteristici squarci della vita parigina di fine Ottocento, di cui De Nittis era maestro, ma costituisce anche una preziosa testimonianza storica. Il dipinto, infatti, è stato realizzato poco prima che si procedesse all'abbattimento definitivo di quanto rimaneva del grandioso Palazzo delle Tuileries **Fig. 26.126, a** dopo il rogo che nel 1871 lo distrusse completamente, durante i moti della Comune. La vista, amplissima, è presa all'in-

circa dalla Pyramide, l'attuale ingresso del Museo del Louvre, del quale sulla destra è rappresentato l'edificio terminale dell'ala settentrionale b. Al centro, proiettato verso il fondo della piazza dall'accentuato effetto prospettico, si erge l'Arco di Trionfo del Carrousel c, che Napoleone aveva fatto costruire nel 1807-1809 dagli architetti Percier e Fontaine a somiglianza del romano Arco di Costantino.

Ma, al di là della ricostruzione dei luoghi, De Nittis si conferma qui pittore di figure e di atmosfere. Ecco allora la povera coppia in primo piano, con l'uomo che sta tirando le stanghe del suo carretto da ortolano, mentre poco più lontano incedono con passo svelto due figure femminili: una giovane e slanciata, l'altra tutta ammantata di nero.

Gran parte della piazza, brulicante di personaggi e di carri in lontananza, risulta in ombra, cosicché solo gli edifici che le fanno da cornice superiore risaltano in pieno sole, accendendosi di lucidi riflessi, contro un limpido cielo autunnale. Nell'insieme la scena rimanda a un tranquillo ideale di quotidianità parigina, lontano dal tumulto impressionista dei colori e delle passioni e più incline a un realismo concreto e attento alla vita moderna.

Medardo Rosso (1858-1928)

Medardo Rosso nasce a Torino il 21 giugno 1858 e muore a Milano il 31 marzo 1928. L'artista si forma come scultore all'Accademia di Brera, dalla quale viene però allontanato per il suo rifiuto ad assoggettarsi alla copia delle statue classiche. Proprio in contrapposizione all'accademismo egli elabora uno stile che, abbandonato qualsiasi riferimento precedente, si ispira soprattutto alla realtà sociale della miseria e dell'emarginazione, indagando anche psicologicamente gli stati d'animo dei vari personaggi ritratti e sperimentando tecniche e materiali assolutamente innovativi **Figg. 26.127 e 26.128**.

Dopo un primo soggiorno a Parigi intorno al 1885/1886 lo scultore vi si trasferisce definitivamente nel 1889, assumendo anche la cittadinanza francese (1902) e risiedendovi almeno fino al 1910, quando decide di riprendere casa a Milano. Medardo Rosso approda nella capitale francese quando l'esperienza impressionista volge ormai al termine › Ant. 248. Ha comunque modo di frequentare Degas, sempre molto incline a legarsi di amicizia con gli artisti italiani, il già affermato Zandomeneghi e soprattutto lo scultore Auguste Rodin › par. 26.8, che ammira in lui l'indiscussa capacità di «far parlare le opere».

Ecce Puer In *Ecce Puer* («ecco il fanciullo»), una cera del 1906 **Fig. 26.129**, Rosso esprime con grande vitalità l'impressione destata in lui dalla fugace apparizione di un bambino che – spinto dalla curiosità – aveva fatto per un attimo capolino, affacciandosi da una porta, nel corso di un ricevimento offerto dai genitori. Plasmato in una sola notte di convulso lavoro, più che un ritratto vuol essere la memoria di una fuggevole visione di purezza e innocenza. La testolina del fanciullo, pochissimo dettagliata e quasi evanescente nella zona frontale, prende progressivamente corpo, come di corteccia lignea, intorno ai capelli e nel collo. Proprio come gli Impressionisti, infatti, Medardo Rosso mira alla resa emozionale di un soggetto, piuttosto che alla definizione dei singoli particolari. In tal modo le impronte delle sue dita nelle pieghe e negli avvallamenti della cera assumono lo stesso significato delle pennellate giustapposte dei pittori. Particolarmente affezionato a quest'opera, lo scultore la replicò in almeno un'altra dozzina di esemplari, in cera, gesso e bronzo.

26.129 ↑ Medardo Rosso, *Ecce puer*, 1906. Cera su gesso, altezza 49 cm. Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi.

26.127 ↓ Medardo Rosso, *La portinaia*, 1883. Cera su gesso, altezza 31,8 cm. New York, Museum of Modern Art.

26.128 ↙ Medardo Rosso, *Età dell'oro*, 1886. Cera su gesso, altezza 45,08 cm. Buffalo (New York), Albright. Knox Art Gallery.

26.8 Auguste Rodin (1840-1917)

La nascita della scultura contemporanea

Negli anni in cui gli Impressionisti conducono la loro rivoluzione in campo pittorico, la scultura fatica ad abbandonare i canoni accademici e le tipologie consolidate: il «monumento», ad esempio, con i suoi toni celebrativi e retorici, rimane lo strumento più adatto per rappresentare i valori nazionali. La maggiore complessità tecnica e i costi di realizzazione elevati, inoltre, non consentono agli artisti di creare liberamente, affrancandosi dalle richieste dei committenti (sia pubblici sia privati).

Il contributo più significativo all'innovazione della scultura di questi anni si deve a *François-Auguste-René Rodin*, la cui attività e il cui pensiero riescono non facili da inquadrare, dal momento che l'artista si muove con disinvoltura tra naturalismo, impressionismo, simbolismo ed espressionismo.

Nato a Parigi nel 1840, da una famiglia modesta, Rodin frequenta l'École Spéciale de Dessin et Mathématique fino al 1857, quando tenta di essere ammesso ai corsi di scultura dell'École des Beaux-Arts venendone respinto per ben tre volte. Dopo alcuni anni di lavoro come decoratore, nel 1864 entra nell'atelier del più anziano e già celebre scultore francese *Albert-Ernest Carrier-Belleuse* (1824-1887), con il quale collabora fino al 1870, iniziando a maturare uno stile proprio. Fondamentale per la sua formazione è il viaggio che compie in Italia tra il 1875 e il 1877, rimanendo affascinato dall'arte di Michelangelo che – afferma l'artista – lo libera dall'accademismo, divenendo uno dei suoi punti di riferimento più importanti. Rodin si rivela al *Salon* del 1877 con *L'Età del bronzo* **Fig. 26.130**, opera che scandalizza per il suo naturalismo al punto da farlo accusare di aver utilizzato calchi dal vero. È l'inizio di una carriera in cui a prestigiose commesse, pubbliche e private, si alternano scandali e rifiuti. Nel 1893, ormai riconosciuto come il maggior scultore vivente, si trasferisce a Meudon, nell'Île-de-France, dove muore nel 1917.

L'opera di Rodin si concentra su alcuni dei temi che diverranno centrali nella ricerca della scultura contemporanea: la rappresentazione del tempo, del movimento, dell'energia, dello spazio: «Ho sempre tentato di cogliere i sentimenti interiori attraverso la mobilità dei muscoli», dichiara l'artista. Allontanandosi dalle convenzioni dell'epoca, Rodin introduce alcune innovazioni come la frammentazione della figura, non più proposta nella sua interezza, e l'eliminazione del piedistallo, che porta ad annullare la divisione fra spazio reale e spazio rappresentato.

Porta dell'Inferno Nel 1880 Rodin riceve l'incarico per una «porta decorativa» da destinarsi all'ingresso del Musée des Arts Décoratifs di Parigi, allora in costituzione. L'opera non sarà mai realizzata, anche se l'artista continuerà a dedicarvisi fino alla morte **Fig. 26.131**.

Inizialmente Rodin sceglie di raffigurare scene dall'*Inferno* di Dante, ma ben presto questo riferimento letterario diventa il punto di partenza per una composizione libera, priva di finalità narrative, guidata soltanto da «immaginazione, senso organizzativo, movimento e composizione». Dopo aver scartato la rigida divisione in formelle esemplata sulla *Porta Est* (o *del Paradiso*) del Battistero di Firenze › Fig. 14.208, Rodin approda a una composizione libera, più vicina al *Giudizio Universale* di Michelangelo › Fig. 17.190. La versione finale del progetto si compone di oltre duecento figure, delle quali soltanto quelle riferite agli episodi del Conte Ugolino e di Paolo e Francesca rimandano all'iniziale spunto dantesco. A queste si aggiungono figure bibliche (come Adamo ed Eva) e letterarie, come le *Tre ombre* che coronano la porta.

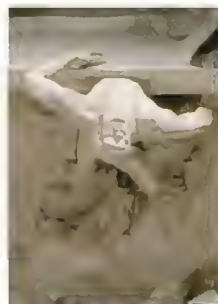
Il bacio Dalla *Porta dell'inferno* nasce *Il bacio* **Fig. 26.132**, un gruppo scultoreo concepito fra il 1880 e il 1882 per lo stipite destro del portale. Presentato come opera autonoma nel 1887, ottiene un tale successo da essere replicato in più versioni, anche in diverse misure e materiali.

Secondo l'idea originaria protagonisti sono Paolo e Francesca, i celebri amanti adulteri immortalati da Dante nel quinto canto dell'*Inferno*. Sorpresi dal marito di lei, Gianciotto (fratello di Paolo), vengono uccisi e condannati a vagare per l'eternità nella «bufera infernal che mai non resta[1]». Nella traduzione scultorea di Rodin, soltanto il libro nella mano sinistra di Paolo allude alla storia[2]; per il resto il gruppo perde qualsiasi riferimento letterario per assumere un significato universale.

Quasi uscissero dal blocco di marmo, l'uomo e la donna sono allacciati in un abbraccio in cui i corpi nudi si confondono: seduto con la schiena dritta, Paolo stringe a sé Francesca all'altezza dei fianchi, piegando solo il collo poderoso a ricevere il suo bacio; la donna è invece abbandonata nelle braccia dell'amato, verso cui protende il capo, cingendolo al collo con il braccio sinistro e appoggiando la gamba destra sulla sua sinistra. La superficie liscia dei corpi contrasta con la base scabra su cui siedono, che simula una roccia.

Tradotto in tre esemplari marmorei con l'aiuto

26.130 ↑
Auguste Rodin, *L'Età del bronzo*, 1877-1880. Bronzo, 178×59×61,5 cm. Parigi. Musée d'Orsay.

26.131 →↓
Auguste Rodin, *La porta dell'Inferno*, 1880-1917. Altorilievo in gesso, 635×400×94 cm. Parigi. Musée d'Orsay. Intero e particolare.

1. **resta**: si ferma
2. **storia**: «Noi leggiavamo un giorno per diletto /di Lancialotto come amor lo strinse; / soli eravamo e sanza alcun sospetto. / Per più fïate [volte] li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso; / ma solo un punto fu quel che ci vinse. / Quando leggemmo il disïato riso [bocca] / esser basciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi basciò tutto tremante. / Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: / quel giorno più non vi leggemmo avante» (Dante, *Inferno*, V, 127-138).

di un collaboratore, il gruppo è diventato una delle più popolari rappresentazioni della passione erotica. La sua composizione, tuttavia, è ancora di tipo tradizionale, in quanto legata a un tema trattato frequentemente nella tradizione accademica, e sarà lo stesso Rodin a criticarla, descrivendo la scultura come, «un grande soprammobile scolpito secondo la formula consueta, che trattiene l'attenzione solo sui due personaggi rappresentati invece di aprire ampi orizzonti al sogno».

26.132 ↗→
Auguste Rodin, *Il bacio*, 1880-1882. Marmo, 181,5×112,5×117 cm. Parigi, Musée Rodin. Intero e particolare.

26.133 ↓
Schema grafico-compositivo del *Bacio*.

Il pensatore Tali orizzonti sembrano aprirsi grazie a un'altra scultura pensata per la *Porta dell'Inferno* Fig. 26.134. Inizialmente ideata per essere sistemata al centro del timpano, l'opera avrebbe dovuto raffigurare Dante, intento a osservare i tormenti

26.134 ←↓
Auguste Rodin, *Il pensatore*, 1880-1902. Bronzo, 180×98×145 cm. Parigi, Musée Rodin. Vedute.

infernali sotto di lui. Intorno al 1903 Rodin realizzò una versione a grandezza naturale della statua, che venne così a perdere il riferimento originario. La posa, che rielabora una lunga tradizione artistica che va da Dürer a Michelangelo **Figg. 26.135 e 26.136** fino alla contemporaneità, le valse il titolo con cui è ancor oggi universalmente nota, *Il pensatore*.

Nudo e in posizione seduta, l'uomo è proteso in avanti; il braccio destro – flesso e poggiato sul ginocchio sinistro – regge il mento, quello sinistro condivide l'appoggio sulla stessa gamba. Le gambe, parallele fra loro, sono piegate all'indietro, leggermente sfalsate. L'espressione concentrata del volto vuole significare lo sforzo del pensare. A dispetto di questa attitudine riflessiva, il corpo si mostra possente, pronto all'azione.

Riprodotto in molte copie, *Il pensatore* è diventato un'icona, come si augurava il suo autore: «La mia idea era di rappresentare l'uomo come simbolo dell'umanità, l'uomo rude e laborioso che si arresta nel mezzo del suo compito per pensare alle cose, per esercitare una facoltà che lo distingue dai bruti».

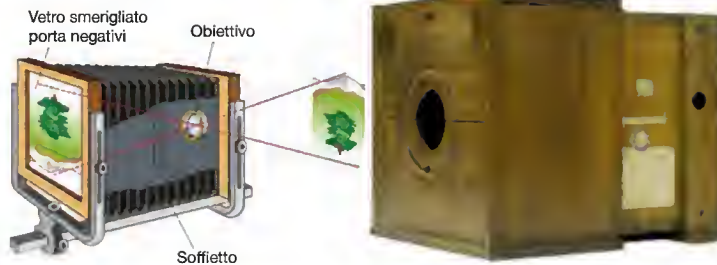
26.135 ↓
Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514. Incisione. Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection.

26.136 ↓
Michelangelo, *Lorenzo duca di Urbino*, 1524-1534. Marmo. Firenze, Basilica di San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

26.9
La fotografia
L'invenzione del secolo

L'invenzione della fotografia costituisce la realizzazione di un sogno antico. Le prime ricerche su questa nuova tecnica incominciano, come si è visto, già sul finire del XVIII secolo, quando il progresso scientifico consente la messa a punto delle prime *camere ottiche* che, con un semplice sistema di lenti e specchi, permettevano di ricalcare per trasparenza o proiezione l'immagine prospettica del soggetto prescelto, ricavandone una rappresentazione di grandissima precisione. Il principale limite della camera ottica, tuttavia, risiedeva nel fatto che necessitava pur sempre dell'intervento manuale.

Nei primi decenni dell'Ottocento, invece, i progressi della chimica portarono allo sviluppo di nuovi studi sulla sensibilità alla luce di determinati materiali che, se opportunamente esposti e trattati, si dimostravano in grado di registrare qualsiasi variazione di luminosità. E poiché ogni immagine proiettata sul vetro smerigliato della camera ottica altro non è che un fascio luminoso, sostituendo al vetro una lastra spalmata di qualche sostanza chimica sensibile alla luce, si poteva fare in modo che la luce stessa si imprimesse sulla lastra sensibile lasciando permanentemente l'impronta dell'immagine proiettata dall'obiettivo **Fig. 26.137**. Nasce così la fotografia.

26.137 ↓
Schema grafico del funzionamento di una macchina fotografica.

26.138 ↗
La macchina fotografica di Joseph Nicéphore Niépce, ca 1816/1822. Legno, ottone e vetro. Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce.

26.139 ↑
Joseph Nicéphore Niépce, *Veduta dalla finestra a Le Gras*, 1827. Stampa dalla lastra originale, 20,3×25,4 cm. Los Angeles, Getty Conservation Institute.

Veduta dalla finestra a Le Gras La prima ripresa fotografica vera e propria venne realizzata nel 1827 dal chimico francese *Joseph Nicéphore Niépce* (1765-1833) che mise a punto anche il relativo apparecchio. Si trattava in sostanza di una camera ottica che al posto del vetro smerigliato per il ricalco manuale dell'immagine aveva una lastra di péltro di 20,3×25,4 centimetri, resa sensibile alla luce grazie a un particolare composto chimico (*emulsióne*) a base di *bitume* **Fig. 26.138**.

La fotografia, la cui esposizione richiese ben otto ore, è nota come *Veduta dalla finestra a Le Gras* e rappresenta il panorama visibile dal laboratorio dello stesso Niépce **Fig. 26.139**. La qualità dell'immagine, rinvenuta e restaurata solo nel 1952, è comunque molto bassa, così come la precisione della messa a fuoco e la nitidezza dei contorni, in quanto il bitume, se esposto alla luce, indurisce e si sbianca. Si tratta però della documentazione del primo esempio di ripresa diretta dal vero senza alcun intervento umano e la cosa, già di per sé, costituì una vera e propria rivoluzione.

■ **Peltro** Lega metallica d'aspetto simile all'argento. È costituito da stagno misto a piombo e antimonio o, in alcuni casi, anche a zinco e mercurio, nonché da una bassissima percentuale d'argento.

La dagherrotipia Al pittore e scenografo *Louis-Jacques Mandé Daguerre* (1787-1851) si deve invece il brevetto (1838) di quella forma di rappresentazione fotografica che, dal suo nome, fu detta appunto *dagherrotipìa*. Essa consiste nell'impressionare con la luce di una camera ottica una lastra di rame argentata, precedentemente trattata con dei vapori di iodio. Poiché l'argento così trattato tende per sua natura a ossidarsi (e dunque ad annerirsi) in presenza di luce, sulla lastra rimaneva impressa la scena ripresa al negativo, cioè con le zone in luce annerite, quindi scure, e le zone in ombra che rimanevano chiare. L'impiego di speciali sali di mercurio, infine, serviva a *invertire* l'immagine, riconvertendo gli scuri in chiari e viceversa, e a *fissarla*, cioè a stabilizzare in modo definitivo i livelli di luce e di annerimento.

Il limite dell'invenzione stava però nel fatto che ogni fotografia, una volta invertita e fissata, costituiva un vero e proprio originale e non era più possibile realizzarne delle copie, poiché il negativo impressionato dalla luce veniva distrutto dai sali di mercurio che lo trasformavano nella fotografia fi-

26.140 ↓
Albert Southworth e Josiah Johnson Hawes, *Donna in taffetà nero e sciarpa di pizzo*, ca 1850. Dagherrotipo acquerellato a colori, 21,6×16,6 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

26.141 → ↘
Gustave Le Gray e Auguste Mestral, *Dolmen a Bagneux*, ca 1851. Dimensioni 25×34,2 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

a. Negativo su lastra di vetro all'albumina.
b. Stampa in positivo su carta chimica preparata.

nale. Questa, alla fine, poteva addirittura essere acquerellata per accrescere il senso di realismo complessivo Fig. 26.140 .

Occorreva dunque approfondire ulteriormente la ricerca e le sperimentazioni al fine di realizzare dei negativi durevoli e riutilizzabili per ottenere copie successive di una stessa immagine › oltre, secondo il procedimento usato poi a lungo per le stampe fotografiche convenzionali.

Le lastre fotografiche Il più notevole salto di qualità tecnica nella fotografia si ebbe comunque con l'introduzione del cosiddetto *negativo*, cioè un supporto trasparente che permettesse di stampare per contatto varie copie *positive* su carta. È nel 1835 che il fisico inglese *William Henry Fox Talbot* (Melbury House, Dorset, 1800-Lacock Abbey, Wiltshire, 1877) mette a punto un negativo di circa 6×6 cm realizzato in carta resa sensibile e traslucida (grazie a vari trattamenti chimici) e ristampabile poi per contatto mediante un processo che egli stesso brevetta come calotipìa. Intorno alla metà del secolo, infine, vari ricercatori francesi sperimentano come negativo la cosiddetta *lastra*, consistente in un semplice vetro (la *lastra*, appunto) reso precedentemente sensibile alla luce dopo essere stato spalmato con vari composti chimici a base di *albumina*, una sostanza proteica di consistenza gelatinosa ricavata dall'albume delle uova.

La luce proveniente dall'obiettivo colpisce così il sottile strato di emulsione sensibile impressionandolo in maniera direttamente proporzionale all'intensità luminosa stessa. Il successivo sviluppo serve a rendere visibili in negativo le immagini riprese, nelle quali le ombre appaiono chiare (bianchi), le luci scure (neri) e i toni intermedi in tutta la gamma del chiaroscuro (grigi) Fig. 26.141, a . Dai negativi si possono poi ricavare diverse stampe su carta chimica preparata, nelle quali luci e ombre tornano a invertirsi apparendo come erano al momento della ripresa: le luci chiare, le ombre scure e i toni intermedi in varie tonalità di chiaroscuro b .

■ **Calotipia** Dall'inglese *calotype*, a sua volta costruito sul greco *kalòs*, bello, e *týpos*, figura. Procedimento chimico mediante il quale si possono ricavare copie positive per contatto da un negativo in carta adeguatamente preparata. In seguito detta anche, dal nome del suo inventore, W.H.F. Talbot, *talbotipia*.

■ **Bromuro d'argento** Sale giallastro prodotto dalla combinazione, non solubile in acqua, di argento e bromo (AgBr).

■ **Fucile fotografico** Particolare apparecchio fotografico con imbracciatura simile a quella di un fucile. Al posto della canna vi era un lungo obiettivo dotato di un diaframma meccanico capace di catturare 12 immagini al secondo di un medesimo soggetto.

Le sequenze fotografiche Nel 1877 il fotografo *Eadweard James Muybridge* (Kingston sul Tamigi, 1830-1904) esegue la prima serie di fotografie di soggetti animali in movimento, riuscendo in tal modo a bloccarne e ad analizzarne le varie fasi e ponendo direttamente le basi per quelli che saranno i futuri sviluppi della cronofotografia e della cinematografia.

Per la serie *Cavallo al galoppo* **Fig. 26.142**, ad esempio, Muybridge utilizza una complessa batteria di 24 apparecchi fotografici uguali ed equidistanti, montati alla stessa altezza su treppiedi disposti parallelamente alla pista che il cavallo avrebbe percorso. Gli otturatori venivano fatti scattare in sequenza tramite dei fili strappati in rapida successione dagli zoccoli del cavallo stesso, mentre, per poter usare tempi di esposizione sufficientemente veloci, erano impiegate delle nuove lastre fotografiche nelle quali l'albumina era stata sostituita con una più sensibile e reattiva gelatina al *bromuro d'argento*.

Tali ricerche avrebbero consentito anche a molti artisti, primi fra tutti l'impressionista Edgar Degas, di approfondire lo studio dal vero, riuscendo a cogliere posture e movimenti mai prima rappresentati, come sostenuto dallo stesso Muybridge, secondo il quale «solo la fotografia ha saputo dividere la vita umana in una serie di attimi, ognuno dei quali ha il valore di una intera esistenza».

26.142 ↑
Eadweard Muybridge, *Cavallo al galoppo*, 1887. Sequenza di ventiquattro fotografie su lastre all'albumina, 25×36 cm. Stanford, University Libraries.

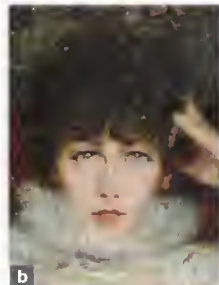
26.143 ↑
Étienne-Jules Marey con Georges Demenÿ, *Untitled* (*Sprinter*), 1890-1900. Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 15,4×37,2 cm. New York, Museum of Modern Art.

Cronofotografia Altrettanto importanti per gli artisti sono le ricerche che, sulla traccia di quanto già sperimentato da Muybridge, svolge il fisiologo *Étienne-Jules Marey* (Beaune, 1830-Parigi, 1904). Al centro dei suoi studi è ancora il movimento, registrato attraverso quella che sarà nota come *cronofotografia*. A differenza di Muybridge, che scompone il moto in una serie di lastre fotografiche separate, Marey sottopone un'unica lastra a esposizioni multiple. Il risultato è un'immagine in cui sono riportati in successione i diversi passaggi che scandiscono il movimento analizzato. Queste sperimentazioni sono possibili grazie all'invenzione di dispositivi ottici e meccanici, fra i quali il cosiddetto *fucile fotografico*.

Lo sport è uno degli ambiti oggetto d'indagine da parte di Marey. In *Sprinter* **Fig. 26.143**, ad esempio, è immortalato un velocista – nudo per enfatiz-

26.144 ←
Félix Nadar, *Ritratto di Sarah Bernhardt*, lastra del 1864. Stampa fotografica su carta alla gelatina d'argento (1924?), 21,1×16,2 cm. Los Angeles, Paul Getty Museum.

26.145 ↑
Ritratti di Sarah Bernhardt.

- **a.** Louise Abbéma, 1875. Olio su tavola, 28×23 cm. Parigi, Musée Carnavalet.
- **b.** Jules Clarins, 1876. Olio su tela, 250×200 cm. Parigi, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts. Particolare.
- **c.** Giuseppe De Nittis, ca 1880. Olio su tavola, 35×26,5 cm. Milano, Villa Reale, Galleria d'Arte Moderna.

zare la tensione muscolare del corpo – che dalla posizione di partenza (sulla destra) compie lo scatto iniziale della propria corsa.

Il ritratto fotografico L'invenzione della fotografia e il successivo, rapidissimo sviluppo della sua tecnica mettono comprensibilmente in crisi l'intero panorama artistico del XIX secolo. Molti ritrattisti e paesaggisti di genere vengono subito messi fuori gioco dal mezzo meccanico, il quale produce risultati impeccabili, anche se ancora soltanto in bianco e nero, a prezzi contenuti e in tempi assolutamente più brevi rispetto a quelli della pittura. Gli artisti più attenti e sensibili, tuttavia, colsero immediatamente la straordinarietà dell'invenzione, della quale iniziarono subito a servirsi non in antagonismo, ma in aiuto e in accordo con la propria pittura.

Nel ritratto e nel *reportage* di documentazione, invece, la fotografia dimostra ben presto la propria intrinseca superiorità rispetto alla pittura di genere. Alcuni fotografi, in particolare, si specializzano soprattutto nella ritrattistica, arrivando a sviluppare abilità compositive e di indagine psicologica del tutto analoghe a quelle di un ottimo pittore. «Compito autentico del ritratto fotografico», scrive appunto Nadar, «è di estrarre la verità psicologica

26.146 ↑
Veduta del Ponte di Rialto a Venezia, 1865. Firenze, Museo Nazionale Alinari della Fotografia.

26.147 ←
I fratelli Giuseppe, Leopoldo e Romualdo Alinari, 1860. Firenze, Museo Nazionale Alinari della Fotografia.

26.148 ↓
Vittorio Alinari, figlio di Leopoldo, ritratto nell'atto di scattare una fotografia, ca 1910.

del soggetto». Ed è proprio Nadar che, a partire dal 1854, si impegna come ritrattista di personaggi illustri dello spettacolo, dell'arte, della politica e della cultura come – solo per citarne alcuni – il compositore Gioachino Rossini, lo scrittore Victor Hugo, il poeta Charles Baudelaire e il filosofo Pierre-Joseph Proudhon, creando di fatto la prima, straordinaria galleria fotografica di celebrità.

Nell'intensa fotografia dell'attrice Sarah Bernhardt (1844-1923) **Fig. 26.144**, la neutralità dello sfondo, la sapiente sfumatura dei chiaroscuri, l'armoniosità tutt'altro che casuale del panneggio, la posa dolce e pensierosa (appoggiata a un finto rocchio di colonna classica) danno al personaggio un'espressività intensa e malinconica. Considerando la diversità del mezzo espressivo, infatti, la fotografia non è assolutamente meno suggestiva di un successivo ritratto a olio, nel quale Giuseppe De Nittis mette ben in risalto, con sgargianti accenni di colore, sia la squisita femminilità sia il misterioso fascino dell'attrice **Fig. 26.145, c**, immortalata anche in molti altri dipinti **a-b**.

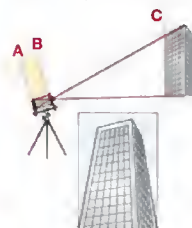
L'Italia dei Fratelli Alinari Per quello che riguarda i *reportage* e le fotografie documentarie, l'esperienza più significativa si matura a Firenze, dove a partire dal 1850 i fratelli *Leopoldo* (1832-1865), *Giuseppe* (1837-1890) e *Romualdo* (1830-1890) *Alinàri* **Fig. 26.147** si dedicano a un metodico e meritorio censimento per immagini di tutte le bellezze artistiche e paesaggistiche della Toscana e, successivamente, dell'intera Italia **Figg. 26.146 e 26.148** e, addirittura, di molti Paesi europei ed extraeuropei.

Nelle riprese architettoniche gli Alinari si trovano a dover affrontare anche il difficile problema tecnico delle cosiddette *linee cadenti*, fenomeno di deformazione ottica a causa del quale, se si fotografa un edificio dal basso, tutte le linee verticali

26.149 ↖
Giornata di vento in una via di Genova, ca 1885. Lastra al bromuro, 21×17,57 cm. Firenze, Museo Nazionale Alinari della Fotografia.

26.150 ↑
Ritratto del generale Giuseppe Garibaldi, ca 1865/1870. Firenze, Museo Nazionale Alinari della Fotografia.

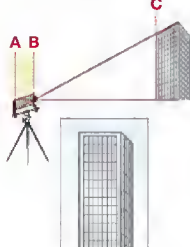
26.151 ←
Contadini senesi su un carro agricolo, ca 1890. Collezione privata.

■ **Decentrabili e basculabili** Per correggere efficacemente in sede di ripresa il fenomeno delle linee cadenti occorre che l'obiettivo fotografico possa essere *decentrabile* (cioè spostabile parallelamente al piano della lastra) e *basculabile* (cioè

26.152 →
Sala di posa dello Stabilimento Fotografico Alinari a Firenze, ca 1899. Firenze, Museo Nazionale Alinari della Fotografia.

26.153 ↓
Apparecchio fotografico a lastre con treppiede da studio, ca 1890/1900. Legno, pelle, ottone e vetro, altezza 127 cm. Milano, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica.

Animazione

26.154 ↘
Apparecchio fotografico a lastre portatile, 1890. Legno, pelle, ottone e vetro, 15,5×15,5×24,5 cm. Milano, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica.

ruotabile verticalmente e orizzontalmente intorno ai propri assi), in modo indipendente dal piano stesso della lastra che, al contrario, deve sempre rimanere parallelo alla facciata dell'edificio da riprendere.

appaiono convergere verso l'alto. Per evitare questo sgradevole effetto essi sono fra i primi a mettere a punto degli apparecchi con obiettivi decentrabili e basculabili, che permettono di correggere le linee cadenti, facendole apparire sempre verticali.

Oltre a edifici, chiese, monumenti, affreschi, sculture e dipinti, però, i fotografi fiorentini immortalano anche vivaci scene di vita e di lavoro quotidiani, paesaggi, scorci di città **Fig. 26.149** e di paese, feste popolari e religiose, personaggi noti e meno noti del tempo: da Giuseppe Garibaldi **Fig. 26.150** ai venditori ambulanti di lumache, dal poeta Giosue Carducci agli scugnizzi napoletani, ai contadini senesi **Fig. 26.151**.

Il rapporto con la pittura Già nel terzo venticinquennio del secolo pittura e fotografia si sono ormai ritagliate i rispettivi e ben individuati spazi di azione. Grazie alla fotografia, infatti, la pittura cessa di essere documentaria e si concentra maggiormente sull'analisi psicologica dei personaggi o sulle emozioni che l'artista desidera trasmettere. La fotografia, dal canto suo, deriva dalla pittura molte delle principali regole di composizione e di inquadratura, ponendo grande attenzione anche allo studio e al bilanciamento delle luci e delle ombre. Ciò è reso possibile dal fatto che i fotografi lavorano inizialmente in sale di posa del tutto simili agli atelier dei pittori **Fig. 26.152**, con l'unica differenza che al posto dei cavalletti e dei colori vi sono i monumentali e sempre più perfezionati apparecchi fotografici a lastre montati su solidi treppiedi **Fig. 26.153**. Per le riprese in esterni, infine, vengono via via sperimentati dei modelli portatili, più piccoli e maneggevoli **Fig. 26.154**. Questi rendono possibile fotografare anche *en plein air*: nascono in tal modo le cosiddette *istantanee*.

L'invenzione della fotografia assume una portata che va al di là della realtà storica e culturale dell'Ottocento, proiettandosi direttamente nell'attualità, dove l'immagine (fotografica, cinematografica, televisiva o digitale) è arrivata a influenzare addirittura il modo di vivere e di pensare di milioni di persone.

27 Tendenze postimpressioniste. Alla ricerca di nuove vie

27.1 Tendenze postimpressioniste

Alla ricerca della solidità dell'immagine

Con «tendenze postimpressioniste» si è indicato tutto quel complesso insieme di orientamenti artistici che si svilupparono in Francia, soprattutto nel corso dell'ultimo ventennio dell'Ottocento, ma che ebbero importanti ripercussioni anche nel resto d'Europa e furono fondamentali per lo sviluppo delle Avanguardie storiche e, più in generale, per la nascita dell'arte del Novecento › par. 29.1. Alla base delle diverse tendenze c'era la conquista impressionista della natura *en plein air*, indagata senza che l'artista scegliesse un soggetto particolare, perché tutto quello che si presentava ai suoi occhi era comunque degno di essere rappresentato così come appariva alla vista e per le suggestioni di luce e di colori che suscitava Figg. 27.1 e 27.2. Se l'Impressionismo aveva potuto tanto, ora occorreva andare oltre, o in ogni caso frugare ancora fra le pieghe della natura perché potesse rivelare altro, in un processo quasi infinito di ricerca che divenne estremamente personale e sempre più legato alla cultura, all'interiorità e alle intime vicende di coloro che si avventurarono per strade nuove e mai percorse.

D'altro canto gli stessi Manet, Degas, Monet, Renoir a un certo punto della loro carriera avevano intrapreso indirizzi diversi. Sin dal 1877 il critico Georges Rivière aveva scritto parole premonitrici sulla crisi dell'Impressionismo: «Si prevede il momento prossimo in cui, senza d'altro canto perdervi nulla, [i partecipanti alla terza mostra impressionista] se ne andranno ciascuno per la propria strada, affermando sempre più la loro individualità, seguendo il loro temperamento».

Pur nei più vari percorsi formativi e nelle assolute diversità di scelte stilistiche, alcune caratteristiche comuni ai Postimpressionisti furono senza dubbio: il rifiuto della sola impressione visiva, la tendenza a ricercare una solidità dell'immagine, la sicurezza chiarificatrice del contorno, nuove certezze attraverso la libertà del colore.

Tali scelte rappresentavano appigli sicuri per l'inquieto vivere di quegli artisti – dalle vite spesso tormentate – che furono i protagonisti della svolta nell'arte al tramonto del XIX secolo: primi fra tutti Paul Cézanne › par. 27.2, Georges Seurat › par. 27.3, Paul Gauguin › par. 27.5, Vincent van Gogh › par. 27.6. Impossibile, tuttavia, rifiutare quello che non si conosce: tutti i Postimpressionisti, infatti, ebbero convinti inizi impressionisti. Cézanne, per esempio, espose con il gruppo del Café Guerbois sin dal 1874, mentre nel 1886 Seurat credette addirittura di aver dato spessore scientifico alla pittura dell'impressione, superandone la fugacità emotiva. Al gruppo degli Impressionisti, che – come si è visto – non ebbe mai un'identità né un manifesto unitari, furono vicini anche Gauguin, almeno a partire dal 1880, e Van Gogh, che ne subì fortemente il fascino nel 1886, accendendo di nuove luci la propria tavolozza.

27.1 ↑↓
Paul Cézanne, Casa *Maria*, ca 1895. Olio su tela, 65×81 cm. Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum. Intero e particolare.

Salon d'Automne Al *Salon* ufficiale, controllato da una giuria formata da docenti dell'Académie des Beaux-Arts, si affiancarono presto il *Salon des Indépendants*, che si teneva negli Champs-Élysées in primavera ed era privo di giuria, e il *Salon d'Automne*, che si teneva in ottobre e la cui giuria era composta da artisti, intenditori d'arte e collezionisti.

27.1 Tendenze postimpressioniste ■ 27.2 Paul Cézanne ■ 27.3 Georges Seurat ■ 27.4 Paul Signac ■ 27.5 Paul Gauguin ■ 27.6 Vincent van Gogh ■ 27.7 Henri de Toulouse-Lautrec ■ 27.8 Rousseau il Doganiere ■ 27.9 John Singer Sargent ■ 27.10 Il Simbolismo ■ 27.11 Il Divisionismo italiano

27.2 ↑
Luoghi e artisti del Postimpressionismo.

a. Paul Gauguin, *Les Alyscamps*, 1888. Olio su tela, 91,5×72,5 cm. Parigi, Musée d'Orsay.
b. Vincent van Gogh, *Terrazza del caffè sulla piazza del Forum*, 1888. Olio su tela, 81×65,5 cm. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.
c. Paul Cézanne, *Gardanne*, 1885-1886. Olio e matita Conté su tela, 92,1×73,2 cm. New York, Brooklyn Museum.
d. Paul Cézanne, *Il Lago d'Annecy*, 1896. Olio su tela, 65×81 cm. Londra, Courtauld Institute Gallery.
e. Paul Signac, *Notre-Dame-de-la-Garde a Marsiglia*, ca 1905/1906. Olio su tela, 88,9×116,2 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.
f. Paul Signac, *Il porto di Saint-Tropez*, 1899. Olio su tela, 65×81 cm. Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade.
g. Vincent van Gogh, *Stradina a Saintes-Maries*, 1888. Olio su tela, 38,3×46,1 cm. Collezione privata.

27.2
Paul Cézanne
(1839-1906)

«Trattare la natura secondo il cilindro, la sfera e il cono»

Il successo arrivò molto tardi per *Paul Cézanne*. Soltanto nel 1900, quando l'artista aveva sessantuno anni, gli Staatliche Museen di Berlino acquistarono una sua opera e solo nel 1904, due anni prima della morte, il *Salon d'Automne* gli dedicò un'intera sala.

Ma in ogni caso Cézanne non fu mai indigente come lo furono non pochi dei suoi amici impressionisti; infatti morendo, nel 1883, il padre gli aveva lasciato una cospicua eredità.

Nato ad Aix-en-Provence, nel meridione della Francia, il 19 gennaio 1839 da una famiglia benestante (il padre era il proprietario della banca locale), studiò nel collegio Bourbon dove ebbe come compagno il grande scrittore Émile Zola, al quale restò legato per molti anni, e successivamente seguì dei corsi di disegno all'École des Beaux-Arts della città natale.

Vincendo le opposizioni del padre passò alcuni anni a Parigi per dedicarsi alla pittura (un primo soggiorno iniziato nel 1861 si protrasse fino al 1864, anche se con brevi assenze): per tutta la vita cercò poi di far accettare le sue opere ai *Salons* ufficiali ricevendone solo rifiuti.

Cézanne trascorse l'intera sua esistenza in Francia, salvo un breve viaggio in Svizzera, risiedendo quasi sempre nella natia Aix.

A Parigi entrò in contatto con quella generazione di pittori che vennero poi chiamati Impressionisti – primo fra tutti Pissarro, che gli fu amico per sempre, a partire dal 1861 – e partecipò alla loro prima esposizione, quella del 1874, nello studio di Nadar. Fu con loro anche nel 1877, ma nel 1879 se ne allontanò del tutto. D'altra parte, le sue opere degli inizi degli anni Ottanta mostrano già significative differenze rispetto a quelle degli Impressio-

nisti e il suo distacco dalla loro visione effimera e fuggevole della realtà appare definitivo già alla fine del decennio.

Dall'Impressionismo Cézanne apprese comunque il dipingere *en plein air* e la ricerca della massima luminosità dei colori. Tuttavia l'esperienza impressionista fu per lui solo l'inizio di una ricerca che lo vide tormentarsi continuamente nella speranza di giungere a quella verità essenziale delle cose che l'impressione visiva non poteva esaurire.

Questa ricerca fu per lui talmente importante da procurargli non solo una perenne insoddisfazione, ma persino disgusto per quelle sue opere che riteneva sempre troppo imperfette, tanto da farlo spesso cadere in uno stato di profonda frustrazione.

Il lavoro fu la sua sola ragione di vita. Il 15 ottobre 1906 un tremendo temporale – che lo colse all'aperto, mentre lavorava – gli procurò un collasso e la perdita dei sensi. Paul Cézanne morì pochi giorni dopo, il 22 ottobre.

Nel 1903, scrivendo al mercante d'arte Ambroise Vollard (1866-1939), Cézanne – alla perenne ricerca della verità – esprimeva con queste parole il suo stato d'animo: «Lavoro tenacemente, intravedo la Terra promessa. Mi accadrà come accadde al gran capo degli Ebrei[1], o vi potrò entrare?».

E ancora, il 21 settembre 1906, così scriveva all'amico pittore *Émile Bernard* (1868-1941):

27.3 ↖
Paul Cézanne, *Ritratto del figlio dell'artista*, ca 1885. Matita su carta, 50,2×31,7 cm. Collezione privata.
Disegni e stampe

27.4 ↑
Paul Cézanne, *Ritratto del giardiniere Vallier*, ca 1906. Mina di piombo e acquerello, 48×31 cm. Berlino, Staatliche Museen, Museum Berggruen.
Disegni e stampe

«Raggiungerò lo scopo tanto cercato e per tanto tempo inseguito? Lo spero, ma poiché non l'ho raggiunto, mi pervade un vago stato di malessere, che sparirà solo quando avrò raggiunto il porto, cioè quando avrò realizzato qualcosa che si sviluppi meglio che in passato e nello stesso tempo dimostri le mie teorie. Queste sono sempre facili, è il provarle quello che presenta serie difficoltà. Continuo dunque i miei studi».

Il disegno Il disegno di Cézanne è deciso, sempre realizzato con linee ondulate che si sovrappongono nel delimitare i contorni, mentre un tratteggio rapido indica le zone in ombra e modella i volu-

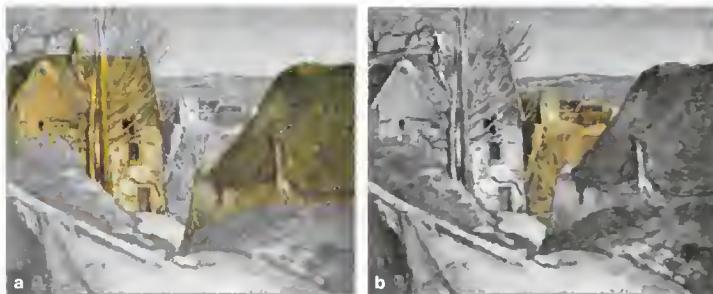
mi Fig. 27.3 . Talvolta al disegno a matita si aggiungono delle macchie d'acquerello. Gli acquerelli, preparatori per un dipinto a olio o studi fine a se stessi, si basano sul sottostante disegno a matita (che individua la geometria complessiva dell'insieme) nonché sulla tecnica che vede vari strati di trasparenze colorate sovrapposti l'uno all'altro solo dopo che la pennellata sottostante si sia già asciugata. In tal modo si impedisce ai colori di mischiarsi mentre la loro sovrapposizione dà luogo a vari piani che determinano la profondità spaziale. Cézanne lascia che si veda il bianco del foglio quando vuole evidenziare quelle parti colpite direttamente dalla luce Fig. 27.4 e spesso le masse non vengono neppure completamente rifinite, bastando il colore già dato a indicarne percettivamente la forma.

27.5 ↑
Paul Cézanne,
La casa dell'impiccato a Auvers-sur-Oise,
1872/1873. Olio su tela,
55,3×66,7 cm.
Parigi, Musée d'Orsay.

La casa dell'impiccato È del 1872/1873 *La casa dell'impiccato a Auvers-sur-Oise* Fig. 27.5 , uno dei due dipinti che Cézanne espose alla prima mostra degli Impressionisti. La scelta del *plein air* e i piccoli tocchi di colore con i numerosi chiari fanno di questo dipinto un'opera impressionista. Tuttavia vi sono degli elementi che mostrano già la tendenza dell'artista ad andare oltre:

- il paesaggio è senza alcuna presenza umana;
- il paese risulta quasi incastonato nel cuneo Fig. 27.6, b fra i due grandi edifici in primo piano che fungono da quinte laterali a ;
- la vallata profondissima è limitata dal cielo che da un tenue color lilla prende corpo trasformandosi in un azzurro deciso;
- lo scarso olio impiegato nel diluire i pigmenti colorati conferisce alla superficie una rugosità e una corposità inusuale negli Impressionisti Fig. 27.7 .

Secondo Cézanne «nella pittura ci sono due cose: l'occhio e il cervello, ed entrambe devono aiutarsi

■ **1. Gran capo degli Ebrei**: il riferimento è a Mosè (*Deuteronomio*, 34, 1-5), al quale Dio non permise di entrare nella Terra promessa (la Palestina) ma gliela fece ammirare solo dall'alto del monte Nebo (sul Mar Morto) prima che morisse.

tra loro». Dunque, la lettura semplicemente *percettiva* della natura (considerata, cioè, solo quale appare, come si mostra ai sensi) non è sufficiente. Esiste, infatti, un secondo livello di lettura, quello *intellettivo*. L'intelligenza deve spronare il pittore a indagare più a fondo la realtà per scoprirne l'essenza, la verità nascosta dalle apparenze che la rivestono. È pertanto la *geometria*, che permea tutte le cose e a cui tutto può essere ricondotto, la verità a cui Cézanne tende.

Grazie alla geometria, infatti, le sue figure, pur nell'essenzialità delle forme, acquistano una maggiore monumentalità e una reale potenza architettonica, mentre l'uso costruttivo del colore determina piani, curve, spigoli, mutamenti d'inclinazione, differenze di luce, come in una scultura di creta appena abbozzata, ma che già mostra il modellato finale.

Scriveva Cézanne all'amico Bernard il 15 aprile 1904:

> «Permettetemi di ripetere quello che vi dicevo qui: trattare la natura secondo il cilindro, la sfera, il cono, il tutto posto in prospettiva, in modo che ogni lato di un oggetto o di un piano si diriga verso un punto centrale. Le linee parallele all'orizzonte danno l'estensione, cioè una sezione della natura [...]. Le linee perpendicolari a questo orizzonte danno la profondità. Ora, per noi uomini, la natura è più in profondità che in superficie, di qui la necessità di introdurre nelle nostre vibrazioni di luce, rappresentate dai rossi e dai gialli, una quantità sufficiente di azzurri, per far sentire la presenza dell'aria» › Ant. 249.

27.6 ↖↑
Evidenze compositive della Casa *dell'impiccato* a *Auvers-sur-Oise*.
a. I due edifici in primo piano fungono da quinte laterali.
b. Il paese appare quasi incastonato a cuneo.

27.7 ↓
La casa dell'impiccato a Auvers-sur-Oise.
Particolari delle pennellate.

27.8 ↗→
Paul Cézanne, *Paesaggi*.
a. *La casa di Bellevue sulla collina*, ca 1878/1879. Olio su tela, 53,5×64 cm. Collezione privata.
b. *Pioppi*, ca 1879/1880. Olio su tela, 65×84 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

Il mare all'Estaque dietro agli alberi Risale agli anni Settanta il forte interesse di Cézanne per la natura e il paesaggio in genere, ai quali, in precedenza, l'artista aveva prestato poca attenzione («Ho cominciato un po' tardi a vedere la natura, il che però non mi impedisce di esserne appassionato») Fig. 27.8 . La luce del natio *Midi* (il Mezzogiorno) ha la meglio sulle mutevolezze repentine del clima del Nord della Francia. Cézanne aveva conosciuto l'Estaque, una località costiera poco fuori Marsiglia, nel 1864, quando vi aveva soggiornato da ragazzo con la madre. Vi era poi tornato nel 1870 (ai tempi della disastrosa guerra franco-prussiana) con la moglie Hortense e a più riprese vi aveva dimorato – per brevi periodi – a partire dal 1876 fino al 1885.

È questa località che egli avrebbe più volte dipinto, anche in compagnia di Auguste Renoir. L'amico Émile Zola così la descriveva, quasi *impressionisticamente*, esaltandone i colori:

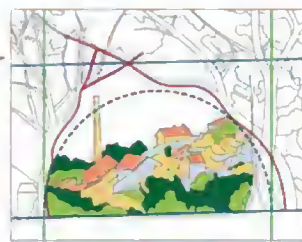
> «Quando il sole cade a picco sull'orizzonte, il mare quasi nero sembra addormentato tra i due promontori di roccia, dove il bianco si mescola al giallo e al marrone. I pini sono macchie di verde nella terra rossa [...]. In alto [...] c'è l'infinito nastro di seta blu del cielo».

Nel *Mare all'Estaque dietro agli alberi* Fig. 27.9 , dipinto nel 1878/1879, inquadrate dagli alberi in primo piano, le case dell'Estaque dai colori caldi e tonali declinano verso il mare; la vegetazione – dal verde tenero al verde profondo – si insinua fra di esse. L'alta ciminiera di una fabbrica si protende verso l'alto stagliandosi contro il mare azzurro, che una linea scura divide nettamente dal cielo celeste-biancastro.

L'artista sceglie la veduta dall'alto così da strutturare il dipinto geometricamente, individuandone i piani che ne scandiscono la profondità. Ecco, allora, che due tratti orizzontali, quasi paralleli, definiscono, con i margini inferiore e superiore della tela, la fascia di una strada sterrata e il cielo, delimitando allo stesso tempo un rettangolo intermedio comprendente il terreno scosceso punteggiato di case e il mare. Una diagonale separa la terra dal mare **Fig. 27.10**. Tre alberi (che restringono lateralmente la veduta) segnalano il primo piano, arabescando la superficie della tela con i loro tronchi e i loro rami mossi e racchiudendo, nell'intreccio dei rami ondulati e convergenti al centro, una lunetta di paesaggio **Fig. 27.11**.

27.9 ↑
Paul Cézanne, *Il mare all'Estaque dietro agli alberi*, ca 1878/1879. Olio su tela, 73×92 cm. Parigi, Musée National Picasso.

27.10 ↑
Schema geometrico del *Mare all'Estaque dietro agli alberi*.

27.11 ↗
Schema compositivo del *Mare all'Estaque dietro agli alberi*.

I bagnanti Eseguito attorno al 1890, *I bagnanti* **Fig. 27.12** riprende un tema al quale molti artisti avevano prestato particolare attenzione nel corso dei secoli. In tempi recenti e nell'ambiente parigino frequentato da Cézanne, Frédéric Bazille ne aveva offerto una notevole prova in un dipinto eseguito nel 1869 e presentato al *Salon* l'anno successivo **Fig. 27.13**, mentre una tela monumentale ne aveva tratto anche Georges Seurat nel 1883-1884 **› Fig. 27.30**.

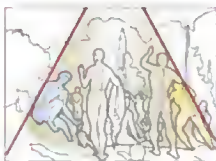
L'opera di Cézanne mostra dieci giovani uomini nudi o seminudi in riva a un fiume, mentre fanno un bagno o si apprestano a tuffarsi.

Più che per l'acqua – tipico soggetto impressio-

nista – l'artista mostra interesse per la struttura del dipinto, che rivela una forte architettura e una decisa prospettiva. I personaggi si dispongono lungo la superficie laterale o all'interno di un cono ideale con il vertice rivolto verso l'alto **Fig. 27.14**. Il solido geometrico è suggerito con immediatezza dall'inclinazione del giovane seduto a sinistra e di quello all'estrema destra che, con entusiasmo, corre per tuffarsi nell'acqua. La prospettiva è resa dalla riduzione dimensionale dei personaggi dei piani arretrati.

Come osservava Cézanne nella lettera già citata a Émile Bernard del 1904 › Ant. 249, gli azzurri – che rendono palpabile la presenza dell'aria e, per conseguenza, la profondità – circondano i corpi (rinforzandone i contorni) e ne costituiscono le ombre. Si tratta dello stesso colore del cielo e delle masse nuvolose. La compenetrazione di cielo, terra e corpi è poi ulteriormente irrobustita dalla presenza degli ocra e degli aranci nei corpi dei giovani, nelle nuvole colpite dai caldi raggi del sole, nelle rive del fiume. Tale trattamento del colore è quel che Cézanne chiamava «modulazione», cioè un giusto rapporto dei toni che crea il modellato:

27.12 ↑
Paul Cézanne, *I bagnanti*, ca 1890. Olio su tela, 60×81 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

27.13 →
Jean-Frédéric Bazille, *Scena estiva*, 1869. Olio su tela, 160×160,7 cm. Cambridge, Harvard University, Fogg Art Museum.

27.14 ↑
Schema geometrico-compositivo dei *Bagnanti*.

«Leggere la natura equivale a vederla attraverso il velo dell'interpretazione, a macchie colorate ordinate secondo una legge armonica. Queste grandi macchie vengono analizzate così attraverso le modulazioni. Dipingere è registrare le sensazioni colorate».

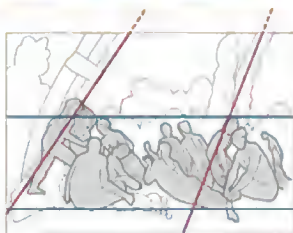
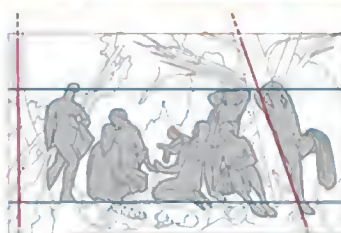
Le grandi bagnanti *I bagnanti* è l'ultima opera in cui Cézanne sceglie come soggetto il nudo maschile: per il resto della vita indagherà solo il corpo femminile, via via interpretando sempre più alla lettera la sua scelta costruttiva dello spazio e dei volumi.

È il caso delle *Grandi bagnanti* del Museum of Art di Filadelfia **Fig. 27.15**, un dipinto di grandi dimensioni, preceduto da numerose tele dedicate a piccoli gruppi di fanciulle che fanno il bagno e punto di partenza per le ricerche di quegli artisti della generazione successiva, primi fra tutti Picasso › par. 29.2 e Braque › par. 29.3, che guarderanno a Cézanne come a un grande maestro.

L'opera si pone al vertice di una ricerca le cui tappe fondamentali sono costituite dai due oli ora alla National Gallery di Londra **Fig. 27.16** e alla Barnes Foundation di Merion, Pennsylvania **Fig. 27.17**. Infatti, in essi – il primo è del 1894-1905, il secondo del 1900-1905 – la composizione si organizza secondo un gruppo numeroso di figure femminili distribuite nella porzione inferiore della tela e contenute entro due rette oblique lievemente convergenti.

27.15 ↑↗
Paul Cézanne, *Le grandi bagnanti*, 1906. Olio su tela, 208,3×251,5 cm. Filadelfia, Museum of Art. Dipinto, particolare e schema geometrico-compositivo.

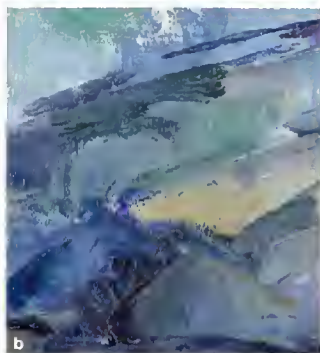
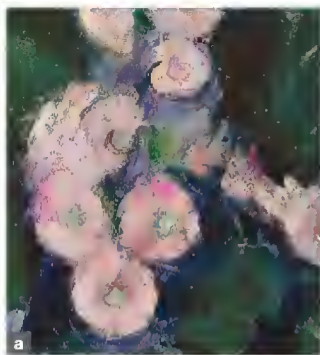
Nelle *Grandi bagnanti* di Filadelfia – un dipin-

27.16 ↑→
Paul Cézanne, *Le grandi bagnanti*, 1894-1905. Olio su tela, 136×191 cm. Londra, National Gallery. Dipinto e schema geometrico-compositivo.

27.17 ↑←
Paul Cézanne, *Le grandi bagnanti*, 1900-1905. Olio su tela, 132,4×219,1 cm. Merion (Pennsylvania), The Barnes Foundation. Dipinto e schema geometrico-compositivo.

27.18 ↓
Paul Cézanne, *Natura morta con amorino in gesso*, ca 1895. Olio su carta trasportata su legno, 70×57 cm. Londra, Courtauld Institute Gallery.

to rimasto incompiuto – il numero delle giovani donne è elevato (diciassette, computandovi la nuotatrice e le due compagne al di là del fiume). Lo sfondo si apre per mostrare un composto paesaggio inquadrato dagli alberi inclinati verso l'asse centrale della tela, lo stesso al quale sembrano convergere i corpi delle bagnanti. I colori, ridotti all'essenziale (verde, ocra, blu, rosso), sono distribuiti in pezzature modulate che determinano un sicuro equilibrio cromatico.

Natura morta con amorino in gesso Nel corso della sua vita Cézanne si è esercitato più volte nel genere della natura morta, ricorrendo a una tela (o a un foglio) esteso più in larghezza che in altezza. Tra le eccezioni si colloca la *Natura morta con amorino in gesso* **Fig. 27.18** dove le dimensioni sono invertite.

In un ambiente (l'atelier del pittore) dall'ambigua configurazione – dovuta alla scelta del punto di vista molto alto e alla presenza di tele variamente orientate e appoggiate l'una all'altra e contro le pareti grigie – in primo piano si colloca, sghembo, un supporto quadrangolare giallo-ocra. Su di esso sono appoggiati diversi oggetti, poveri e banali testimoni della quotidianità – mele, cipolle, un drappo – accostati a un gesso raffigurante un amorino che occupa la posizione centrale e quasi l'intera altezza della tela, un fuori scala che disorienta.

Mentre l'ambiente e il gesso sono raffigurati con colori freddi, i frutti e gli ortaggi sono dipinti con vivacità, quasi accendendo la porzione inferiore

della tela e richiamando l'attenzione – inizialmente concentratasi nel distinguere il complesso spazio – sulla natura morta composta sul ripiano giallo.

Le ombre sono sempre colorate e gli oggetti raffigurati partecipano in parte del colore di quelli vicini. Le forme naturali sono trattate come elementi geometrici. La struttura del dipinto, infatti, si compone di due distinte qualità: la prima è costituita dalla geometria piana e solida facente capo alla circonferenza (le mele, le cipolle, il cilindro che inviluppa il gesso); la seconda è data dalla spezzata del pavimento e dai quadrangoli delle tele e del ripiano.

Nelle nature morte di Cézanne il colore è steso per chiazze accostate e sovrapposte che talvolta si mischiano durante la stesura Fig. 27.18, a . Una tecnica che negli ultimi anni, tra il 1900 e il 1906, si sarebbe trasformata in piccole pezzature dense e sovrapposte che lasciavano anche spazi non colorati dai quali si intravedeva il bianco della tela b .

I giocatori di carte Uno dei capolavori dell'artista, *I giocatori di carte* Fig. 27.20 , risale, invece, al 1898. Due uomini in un'osteria di paese stanno giocando a carte davanti a uno specchio. Potrebbe sembrare un tema tipicamente impressionista: basti ricordare *Il bar delle Folies Bergère* di Manet o *L'assenzio* di Degas. Ma non c'è più nulla di impressionista in questo dipinto. Lo specchio, per esempio, è quasi opaco e sembra far parte della *boiserie*, cioè del rivestimento ligneo, per cui l'attenzione di Cézanne è tutta per il tavolo e per i due giocatori.

27.19 ↖
Mutamenti della struttura cromatica nei dipinti di Paul Cézanne.

a. *Natura morta con mele e un vaso di primule*, ca 1890. Olio su tela, 73×92,4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Particolare.
b. *La montagna Sainte-Victoire vista dai Lauves*. Particolare

intero › Fig. 27.21 c .

27.20 ↑
Paul Cézanne, *I giocatori di carte*, 1898. Olio su tela, 47,5×57 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

27.21 ↑
Schema geometrico dei *Giocatori di carte*.

27.22 ↗
I giocatori di carte. Particolare.

Il modo in cui essi sono rappresentati li avvicina a dei manichini inanimati. Ma è proprio questo che importa, l'aver isolato i puri volumi, la geometria basilare dei corpi tridimensionali.

Alla forma emisferica del cappello del giocatore di destra corrisponde il cilindro concluso da una lieve calotta sferica del cappello di quello di sinistra, mentre i volumi cilindrici e tronco-conici delle maniche si congiungono alla gran massa squadrata e pesante delle giacche Fig. 27.21 . A queste figure solide si uniscono il cilindro della bottiglia di vino posta fra i due giocatori, i parallelepipedi che formano il tavolino, la tovaglia i cui risvolti rigidi, quasi metallici, configurano anch'essi delle superfici geometriche semplici.

Il colore, soprattutto nei toni del verde e dei bru-

ni, contribuisce alla resa volumetrica disponendosi per pezzature sulle superfici, quasi colpi d'ascia su un tronco da scolpire Fig. 27.22.

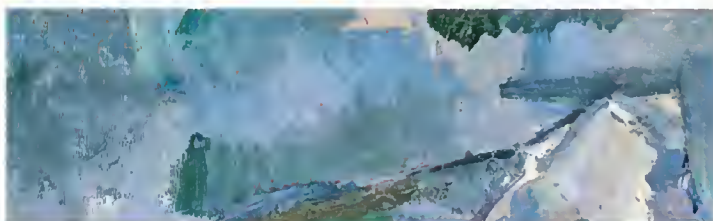
27.23 ↖↑↗
Paul Cézanne, *La montagna Sainte-Victoire*.

- **a.** *La montagna Sainte-Victoire vista da Bibémus*, ca 1897. Olio su tela, 65×81 cm. Baltimora, Museum of Art, The Cone Collection.
- **b.** *La montagna Sainte-Victoire*, ca 1887/1890. Olio su tela, 65×92 cm. Parigi, Musée d'Orsay.
- **c.** *La montagna Sainte-Victoire vista dai Lauves*, 1902-1906. Olio su tela, 63,82×81,6 cm. Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art.
- **d.** *La montagna Sainte-Victoire vista dai Lauves*, 1904-1905. Olio su tela, 60×73 cm. Mosca, Museo Puškin.

La montagna Sainte-Victoire vista dai Lauves Negli ultimi anni della sua vita Cézanne fu affascinato e quasi ossessionato dal paesaggio che era abituato a vedere sin da bambino: quello dominato dalla montagna Sainte-Victoire, un massiccio calcareo alto poco più di 1000 metri, posto a Est della cittadina natia di Aix-en-Provence. L'artista lo avrebbe dipinto innumerevoli volte e sempre in modo diverso Fig. 27.23.

Nella tela di Filadelfia Fig. 27.24, il paesaggio naturale e quello antropizzato sono stati dapprima scomposti in essenzialità (cioè in geometria solida), quindi ricomposti mediante l'accostamento di superfici di colore. Al colore si deve anche la ricerca della profondità prescindendo dalla prospettiva geometrica.

Sono lo spessore e la corposità dell'aria che Cézanne intende mostrare nella profondissima valle chiusa dal profilo conico del monte. E l'aria e il cielo assumono anche i colori delle case e degli alberi: il verde, infatti, è pure nel cielo, che solo un tenue contorno azzurrino separa dalla montagna, tanto i loro colori sono simili e li confondono l'uno nell'altra. La profondità è tutta lì, in quel cielo unito alla montagna dall'aria palpabile che si interpone fra il pittore e l'oggetto ritratto.

Cézanne non poteva creare nulla di più diverso da un dipinto impressionista. Basta confrontare la sua con la tela di Renoir, il più gioioso e solare degli Impressionisti, avente lo stesso soggetto Fig. 27.25. Renoir dipinge un paesaggio carezzevole e limpido. Un dipinto che riconcilia l'uomo con la natura, una visione paradisiaca in cui le case sono piccole macchie cullate dalle fronde e dove l'erba ingiallita dal sole, le chiome degli alberi di svariati colori, le colline rosate, il monte lontano

e il cielo sembrano come pettinati dal pennello e pronti a dare gioia all'osservatore. Non a caso (e non senza ironia) Cézanne diceva che i paesaggi dell'amico Renoir erano «cotonati».

Il dipinto di Cézanne rappresenta invece la natura vinta e svelata, sezionata e poi ricomposta, pronta per essere consegnata ai pittori-indagatori delle generazioni future. È un fatto che, di lì a pochi anni, i Cubisti riterranno Cézanne loro padre e ispiratore: la strada era stata ormai tracciata › par. 29.1.1.

27.24 ↑
Paul Cézanne, *La montagna Sainte-Victoire vista dai Lauves*, 1904-1906. Olio su tela, 73×91 cm. Filadelfia, Museum of Art. Intero e particolare.

27.25 ↗
Pierre-Auguste Renoir, *La montagna Sainte-Victoire*, 1889. Olio su tela, 52,8×64 cm. New Haven (Massachusetts), Yale University Art Gallery, Katharine Ordway Collection.

Bibémus Antiche cave romane sul versante occidentale della montagna Sainte-Victoire. Da qui proviene la maggior parte delle pietre da costruzione utilizzate ad Aix-en-Provence.

Lauves Collina poco fuori Aix-en-Provence sulla quale Cézanne aveva uno studio che si era fatto costruire su un terreno appositamente acquistato nel 1901.

27.3 Georges Seurat (1859-1891)

Il Neoimpressionismo o Impressionismo scientifico o Cromoluminismo o *Pointillisme* o Divisionismo

27.26 ↑
Effetto dell'accostamento dei colori.

a. Colori qualsiasi
b. Colori complementari

27.27 →
Il cerchio cromatico di Chevreul.

M **Animazione**

A partire dal 1839 il chimico Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) aveva cominciato a pubblicare i risultati delle sue ricerche di cromàtica in cui aveva esposto il principio di «contrasto simultaneo» secondo il quale, se si accostano due colori complementari, le qualità di luminosità di ciascuno vengono esaltate. Il ragionamento di Chevreul, noto già anche agli Impressionisti, come s'è detto, parte dall'osservazione che ogni colore considerato isolato contro uno sfondo bianco appare invece circondato da una tenue aureola del colore suo complementare. Se allora si accostano due colori qualsiasi, l'aureola di ognuno andrà a sovrapporsi all'altro dando luogo, visivamente, a due colori velati che si presentano un po' diversi da come sarebbero apparsi se si fossero tenuti isolati (accostando il giallo e il verde, ad esempio, il primo velerà il secondo di violetto e il secondo velerà il primo di rosso) **Fig. 27.26, a**. Ma se si accostano due complementari, l'aureola di ognuno andrà a rafforzare l'altro, che in questo modo apparirà più deciso, vivido e brillante di quanto non apparirebbe se considerato isolato (accostando il giallo e il violetto, infatti, il primo velerà il secondo di violetto e il secondo velerà il primo di giallo) **b**.

Chevreul aveva anche predisposto un cerchio cromatico **Fig. 27.27**, diviso in 72 parti in cui i colori primari – rosso, giallo e blu – e i secondari complementari – cioè rispettivamente: verde, violetto e arancione – sono accompagnati da numerose sfumature che da un colore trapassano verso l'altro e dove, inoltre, ogni colore è opposto al suo complementare.

Al giovane *Georges-Pierre Seurat*, studente dell'École des Beaux-Arts di Parigi, le nuove teorie di Chevreul apparvero come una vera e propria rivelazione. A partire da quello del chimico francese, anch'egli disegnò un proprio cerchio cromatico in cui, cominciando dal centro e procedendo verso la periferia, i vari colori disposti a raggiera sfumavano schiarendosi lentamente fino alla corona circolare completamente bianca.

Nato a Parigi il 2 dicembre 1859 da un'agiata famiglia, Seurat compì i suoi studi dapprima in una scuola d'arte e successivamente, come già ricordato, all'École des Beaux-Arts. La sua vita artistica fu molto breve perché morì appena trentaduenne, nella città natale, il 29 marzo 1891.

Il Divisionismo Gli inizi di Seurat furono decisamente impressionisti, ma già nel 1885 l'artista appena ventiseienne aveva creato il suo capolavoro con la tecnica da lui stesso messa a punto, quella *divisionista*, consistente nell'accostamento di colori puri tenuti fra loro divisi (da cui il nome), derivante proprio dalle teorie di Chevreul sul contrasto simultaneo. A questo Seurat aggiunse il principio della *ricomposizione retìnica* (anch'esso basato sulle ricerche del chimico francese). Infatti i colori accostati sulla tela sarebbero stati ricomposti e fusi dalla rètina dell'occhio degli osservatori senza l'intervento meccanico del pittore, che avrebbe dovuto operare una mescolanza chimica per dar luogo a un colore diverso. Tale modo di operare avrebbe assicurato sia la massima luminosità, poiché i colori erano tenuti divisi, sia la loro fusione al solo guardarli.

Perché questo potesse verificarsi occorreva però che i colori fossero depositati sulla tela con la punta del pennello sotto forma di minuscoli tratti o di puntini. Da ciò il termine *Pointillisme* (puntinismo) con cui la tecnica divenne nota, anche se Seurat avrebbe preferito il termine *Divisionismo* o anche *Cromoluminismo* per via dell'attenzione ai valori di luminosità dei colori.

La pittura di Seurat venne definita inizialmente «neoimpressionista», in quanto costituiva un perfezionamento della tecnica impressionista, e anche «Impressionismo scientifico», in contrapposizione a quello «lirico» – la definizione è dello stesso Seurat – dei grandi Monet, Renoir e Degas.

Il compito che Seurat si assunse nei riguardi della pittura impressionista fu pertanto quello di darle sistematicità, conferendole nel contempo una

■ **Cromatica** Teoria empirica (cioè desunta per via sperimentale) che fissa i criteri per la classificazione dei colori. Si devono a Chevreul i termini, ancora in uso, di *tinta*, *tono* e *luminosità*.

■ **Complementari** È utile rammentare che il complementare di un colore primario è il secondario formato dalla fusione dei rimanenti due primari. Tali colori sono direttamente opposti nel cerchio cromatico.

■ **Ricomposizione retinica** Chevreul, che lavorava quale chimico per le manifatture Gobelins (tessuti e arazzi), aveva notato che accostando due fili di lana di diverso colore e guardandoli da una certa distanza, essi apparivano dell'unico colore dato dalla somma dei due colori distinti.

■ **Massima luminosità** Per comprendere meglio questo importante concetto ci si potrebbe cimentare in un piccolo esperimento provando a riempire un normale foglio da disegno con piccoli tocchi di tempera color giallo e azzurro puri. Una volta terminato si pone il foglio a una distanza di circa tre metri di fianco a un altro foglio che si sarà invece uniformemente dipinto di verde (colore secondario derivante dalla miscelazione dei primari giallo+blu). Si noterà allora che il primo foglio, nonostante sia costituito da pennellate gialle e azzurre, apparirà di un bel verde brillante. Il secondo foglio, invece, pur presentandosi di un verde più uniforme, assumerà una tonalità sorda, quasi come se il colore fosse stato sporcato o impastato con un altro più scuro.

27.28 ↓
Georges Seurat, *Ragazzo seduto*, 1883. Matita nera Conté su carta color crema, 31,7×24,7 cm. Edimburgo, National Gallery of Scotland.
Disegni e stampe

27.29 →↓
Georges Seurat, *Donna seduta con il parasole*, ca 1884/1885. Matita nera Conté su carta avorio, 47,7×31,5 cm. Chicago, Art Institute. Intero e particolare.
Disegni e stampe

dignità scientifica: per questo furono importanti i suoi riferimenti alle teorie di Chevreul e di altri che scrivevano di cromatica. Propagatore e teorico del Neoimpressionismo divenne il critico e letterato Félix Fénéon (1861-1944).

Il disegno Anche il disegno di Georges Seurat, solitamente eseguito con la matita Conté, ubbidisce alle nuove regole *pointillistes* (puntiniste), soprattutto se i supporti prescelti sono il cartoncino o la carta ruvida. Questi tipi di materiale, infatti, tendono a sfumare e a sgranare naturalmente il segno, perché trattengono il pigmento grasso della matita in maniera abbastanza disomogenea, concentrandolo essenzialmente sulle infinite, minime rugosità della loro superficie.

■ **Matita Conté** Particolare matita di grafite inventata nel 1795 da *Nicolas-Jacques Conté* (1755-1805). Negli anni in cui la guerra tra Francia e Inghilterra ostacolava gli scambi commerciali tra i due Paesi, la mancanza di grafite inglese rese necessario da parte dei Francesi il ricorso a materiali di qualità minore. Conté cercò di rimediare a questo problema con un impasto di grafite pura e argilla a cui veniva addizionato nerofumo, ingredienti che permettevano di controllare la duttilità, la durezza, la compattezza, il colore e il grado di polverizzazione di queste matite. A seconda del grado di cottura si potevano ottenere strumenti di diverse durezze.
Disegni e stampe

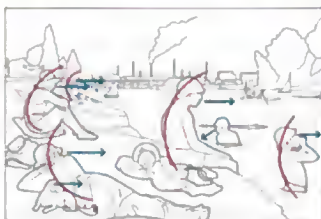
Lo si comprende bene osservando il *Ragazzo seduto* Fig. 27.28, uno dei moltissimi disegni preparatori realizzati da Seurat nel 1883-1884 per la grande tela *Une baignade à Asnières* (*Un bagno ad Asnières*) › Fig. 27.30. Il fanciullo, ritratto di profilo dal vero, è lumeggiato senza l'impiego di biacca né di particolari sovrapposizioni di tratteggi, ma semplicemente modulando con grande perizia ed espressività la pressione della matita Conté.

La medesima tecnica ricorre anche in *Donna seduta con il parasole* Fig. 27.29, un altro disegno preparatorio del 1884/1885, questa volta per l'olio *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (*Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte*) ora all'Art Institute di Chicago › Fig. 27.35. La figura slanciata di una giovane donna con un cappellino emisferico, il bustino stretto e la gonna svasata si staglia contro il fondo avorio della carta. Il segno della matita si addensa sul busto e sui capelli, mentre si alleggerisce nella gonna e nel volto geometrico, suggerendo un tenue effetto di sfumato.

Une baignade à Asnières L'Impressionismo al quale inizialmente Seurat si accosta è ben dichiarato da *Une baignade à Asnières* (*Un bagno ad Asnières*), un dipinto di grande formato del 1883-1884 **Fig. 27.30**.

Degli uomini e dei ragazzi, per la maggior parte ritratti di profilo, prendono il sole sulle rive erbose della Senna o fanno il bagno immersi nelle sue acque azzurre appena increspate. Chi disteso su un fianco, chi seduto con le braccia alle ginocchia o stando con i piedi nell'acqua, chi in canottiera, chi a torso nudo, tutti sono volti a destra, tranne un bambino dai capelli rossi che guarda l'acqua.

Un cagnolino scodinzola accucciato alle spalle del padrone. Sul fiume scivolano delle vele leggere, una canoa spunta da destra e un traghettatore si dirige verso la sponda opposta. All'orizzonte un ponte, delle case e le ciminiere fumanti delle industrie dell'immediata periferia di Parigi, simbolo di modernità e industrializzazione.

Se il tema e la tecnica impiegata per definire i prati, gli alberi, il cielo e l'acqua sono ancora impressionisti **Fig. 27.32, a-b**, non altrettanto si può dire dei puntini azzurri e arancione sul cappellino rosso del bambino che congiunge le mani alla bocca per amplificare un grido, né i puntini gialli nell'acqua attorno al cappellino **c**, né, infine, quelli gialli e azzurri sulle reni del ragazzo con i piedi nell'acqua **d**.

Non è nella tradizione impressionista neanche il formato della tela che, per via delle dimensioni, impedisce il dipingere *en plein air* (Seurat, d'altra parte, dovette eseguire molte sedute sul posto, la riva sinistra della Senna, nella località di Asnières, a Nord-Est di Parigi, per poi lavorare nel chiuso del suo studio).

E neppure può più dirsi impressionista la statuaria e innaturale immobilità delle figure. Queste, governate dal pallore brillante dei corpi e dalla geometria compositiva (con la ripetizione della direzione degli sguardi verso destra e l'arcatura delle schiene **Fig. 27.31**), sono diversissime dagli uomini e dalle donne colti in un movimento spesso concitato e vorticoso, tipico della maggior parte dei dipinti degli Impressionisti.

27.30 ↑
Georges Seurat,
Une baignade à Asnières (*Un bagno ad Asnières*),
1883-1884. Olio su tela, 201×301,5 cm.
Londra, National Gallery.
Intero e particolare.

27.31 ↖
Schema compositivo di *Une baignade à Asnières*.

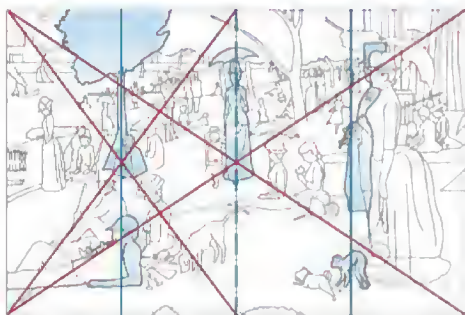
27.32 ↗
Une baignade à Asnières. Particolari della superficie pittorica.

27.33 →
Pierre Puvis de Chavannes, *Giovani donne in riva al mare*, 1879. Olio su tela, 205×154 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

27.34 →
Charles Loyeux, *La scoperta della Vera Croce*, 1871-1873. Olio su tela, 335×752 cm. Copia da Piero della Francesca. Parigi, Cappella dell'École des Beaux-Arts. Particolare.

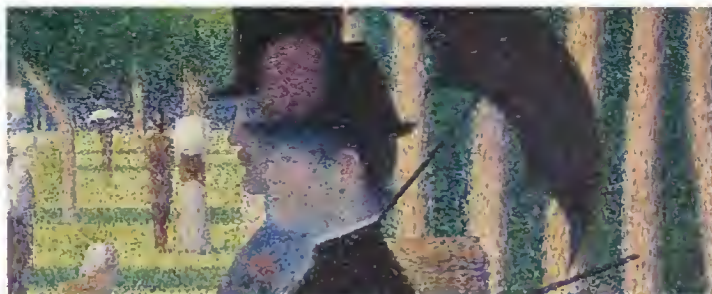
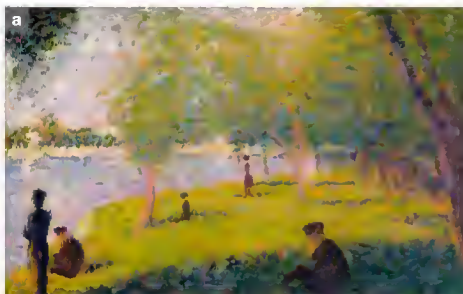
I personaggi di Seurat risentono, invece, delle pose statiche e classicheggianti che nutrivano le composizioni di Pierre Puvis de Chavannes › Ciclo p. 516 Fig. 27.33 e, soprattutto, dell'immobilità delle figure di Piero della Francesca. Era, infatti, dai tempi in cui frequentava l'École des Beaux-Arts che l'artista conosceva gli affreschi aretini del grande pittore italiano che *Charles Blanc* (1813-1882), durante il suo direttorato, aveva fatto copiare diligentemente da un oscuro ritrattista, *Charles Loyeux* (1823-1898), e aveva collocato nella cappella dell'École Fig. 27.34.

27.35 ↑↓
Georges Seurat,
Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte (*Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte*), 1883-1885. Olio su tela, 207,6×308 cm. Chicago, Art Institute, Helen Birch Bartlett Memorial Collection. Intero e particolare.

27.36 ←
Schema geometrico-compositivo-proporzionale di *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte.*

Un dimanche après-midi Nel 1886 Seurat, con disappunto e indignazione di Monet, espose all'ottava e ultima mostra degli Impressionisti il suo capolavoro, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (*Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte*) **Fig. 27.35**, realizzato con la tecnica del *pointillisme* da lui inventata.

Eseguita tra il 1883 e il 1885, l'opera richiese a Seurat numerose sedute sul posto (l'isola è situata proprio di fronte al luogo prescelto per *Une baignade à Asnières*) per la realizzazione dei bozzetti – con una tecnica pittorica immediata – nella stessa ora del giorno e con la medesima luce **Fig. 27.37**.

Il dipinto, contrariamente alla tecnica veloce degli Impressionisti, richiese quasi due anni di lavoro. Il soggetto è ancora una volta totalmente impressionista: il divertimento borghese, una folla di gitanti domenicali sul verde di un'isola della Senna. Uomini e donne passeggiano o sono distesi all'ombra, da soli o in coppia, una donna pesca, un uomo suona la tromba, due militari camminano appaiati, una coppia si abbraccia, dei canottieri vogano, mentre dei bambini corrono o camminano all'ombra protettrice degli adulti. Fra tutti spicca la coppia di destra: l'uomo con il cappello a cilindro, il bastone, il monocolo e un fiore all'occhiello cammina tenendo un sigaro in mano; la donna, dal cappellino con un vistoso mazzolino di fiori rossi, si ripara dal sole con un ombrellino e tiene curiosamente al guinzaglio una scimmietta.

I puntini di colore sono pressoché infiniti **Fig. 27.38**: ognuno è stato deposto sulla tela badando a quello vicino, tenendo presente la teoria del contrasto simultaneo e il cerchio cromatico per ottenere la massima luminosità, facendo attenzione a che la ricomposizione retinica desse luogo proprio a quei colori registrati dall'artista durante le sedute sul posto.

27.37 ↖←
Georges Seurat, Studi per *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*.

- **a.** 1884. Olio su tavola, 15,6×24,1 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.
- **b.** 1884. Olio su tela, 70,5×104,1 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.
- **c.** 1884-1885. Olio su tavola, 17,5×26 cm. Londra, National Gallery.
- **d.** 1884-1885. Olio su tavola, 16×25 cm. Londra, National Gallery.

27.38 ↑↗
Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte. Particolari.

L'effetto generale è certamente nuovo se paragonato con i dipinti impressionisti.

Su tutta la scena dominano una strana sensazione di calma e un assoluto silenzio, assieme a un'innaturale immobilità (una costante nell'arte di Seurat).

Il caos è solo apparente ed è immediata la constatazione di una distribuzione geometrica e quasi scenografica delle persone e degli animali, disposti secondo una ben scandita ritmicità verticale. I loro rapporti reciproci sono studiatissimi, armoniosi e sorretti da un ordine severo **Fig. 27.36**.

Ad esempio, l'asse di simmetria della tela è segnalato dalla giovane donna che tiene una bambina per mano, mentre gli assi delle due porzioni di destra e di sinistra sono individuati dal fusto di un albero e dal piccolo drappo che pende dal braccio dell'uomo con il cappello a cilindro accompagnato dalla donna con il parasole. Un gruppo piramidale è composto seguendo le inclinazioni delle diagonali del rettangolo di sinistra.

La realtà e la somiglianza al vero si riducono anch'esse a pure apparenze. Seurat pare aver dipinto un qualcosa di inanimato pronto a sparire da un momento all'altro. Le sue figure e la sua natura senza peso, infatti, paiono bolle di sapone dalla forma inusuale colte in quell'attimo in cui la superficie dell'acqua che riveste l'aria sta subendo quel rapido processo di dissoluzione che le trasforma in un velo nebbioso prima che svaniscano rompendo un equilibrio quasi magico.

Le cirque Negli anni successivi Georges Seurat sperimentò la tecnica *pointilliste* su soggetti ancora tipicamente impressionisti, come il paesaggio **Fig. 27.39**.

Nel 1886 l'artista conobbe lo scienziato Charles

Henry, che riteneva di poter determinare scientificamente la proprietà di linee e colori di suscitare particolari emozioni negli osservatori. Ad esempio le linee ascendenti da sinistra a destra provocherebbero piacere e gioia **Fig. 27.40**; quelle discendenti o procedenti da destra a sinistra, tristezza, malessere o vero e proprio dolore. I colori caldi (giallo e rosso) esprimerebbero dinamismo, al contrario quelli freddi (blu, verde) inerzia e inibizione.

Per parlare con immediatezza al cuore e alla mente dell'osservatore e per trasmettergli delle precise sensazioni (o per accrescerle, aggiungendole al colore e alla tecnica *pointilliste*) Seurat realizzò altri capolavori sperimentali, piegando le proprie teorie alla rappresentazione degli interni e alle necessità della luce artificiale. Non sempre, però, l'artista riuscì a risolvere i suoi dipinti di interni in modo da ottenere luminosità. Infatti, il tentativo di Seurat, pur avvincente, era irto di difficoltà, se non disperato, dal momento che la tecnica divisionista era stata messa a punto proprio per catturare la realtà diurna nel momento della sua massima luminosità.

In tale ambito, l'esempio più riuscito dell'ultimo Seurat è comunque *Le cirque* (*Il circo*), eseguito nel 1891, esposto quello stesso anno al *Salon des Indépendants* e lasciato incompiuto dall'artista **Fig. 27.42**. L'opera è preceduta da uno schizzo preparatorio **Fig. 27.41** che rivela la geometria dell'insieme: un rigoroso reticolo di verticali e orizzontali. La notevole presenza del blu indica le zone più scure che, nell'opera finita, avrebbero contornato i corpi contribuendo alla loro definizione. Seurat costruisce il suo dipinto con sapienza; il maggior effetto prospettico (e, perciò, spaziale) è dato dalla figura del clown in primo piano, visto di spalle, piuttosto che dall'architettura dei palchi che circondano la pista circolare. Seguendo quella speciale attenzione che gli Impressionisti prestavano alla realtà e alle contraddizioni della città industriale, senza rifugiarsi in un piacevole mondo ideale classicheggiante, l'artista riproduce fedelmente la distinzione in classi sociali degli spettatori. Questi, infatti, acquistavano il biglietto a prezzi sempre più alti quanto più i posti erano vicini alla pista: ecco che, allora, uomini e donne ben vestiti si trovano in basso, mentre i meno abbienti occupano i gradini e la balconata più in alto.

Il numero di equitazione acrobatica oggetto del dipinto era la principale attrazione dei circhi, la più briosa, dinamica ed elettrizzante. A sottolineare tali sensazioni Seurat dissemina la tela di linee ascendenti. Tendono verso l'alto i capelli raccolti in grandi ciuffi puntuti dei clown, la veste e le braccia dell'equilibrista che presenta il suo numero sul cavallo in corsa, la criniera e la coda del cavallo stesso, le spigolosità di un secondo equilibrista che si esibisce in un salto mortale, gli abiti degli spettatori, le loro bocche incurvate, i baffi degli uomini impomatati, gli archetti dei violini dell'orchestra, le pieghe della tenda d'accesso. Alle linee si accompagna la prevalenza di colori caldi, perciò dinamici, a cui l'artista ricorre: il giallo e il rosso.

La cornice sul tono dell'azzurro – anch'essa dovuta a Seurat e parte imprescindibile dell'opera – contribuisce alla massima luminosità del dipinto, accostandosi a una tela il cui tono complessivo, di sommatoria, è costituito dal complementare arancione e dal giallo-arancio.

27.39 ↖
Georges Seurat, *Le Bec du Hoc, Grandcamp* (*Il promontorio dell'Hoc, Grandcamp*), 1885. Olio su tela, 64,8×81,6 cm. Londra, Tate Modern.

27.40 ↓
Proprietà di linee e colori secondo Charles Henry.

27.41 ↑
Georges Seurat, Schizzo preparatorio per *Le cirque* (*Il circo*), 1890-1891. Olio su tela, 55×46 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

27.42 →
Georges Seurat, *Le cirque* (*Il circo*), 1891. Olio su tela, 185,5×152,5 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

27.43 ←↓
Paul Signac, *I gasometri. Clichy*, 1886. Olio su tela, 65×81 cm. Melbourne, National Gallery of Victoria. Intero e particolari.

27.4 Paul Signac (1863-1935)

Velature lontane e vaporose

Paul Signac (nato a Parigi l'11 novembre 1863) è, assieme a Georges Seurat, il primo e più importante esponente di quella corrente artistica postimpressionista che lui stesso contribuì a definire *Pointillisme*, scrivendo al riguardo anche il fondamentale saggio *Da Eugène Delacroix al Neoimpressionismo* (1899). Figlio di un modesto sellaio parigino, nel 1880 abbandona gli studi di architettura per dedicarsi completamente alla pittura, che aveva cominciato ad amare attraverso le opere dei paesaggisti di Barbizon e di Monet, del quale ammirava soprattutto l'uso del colore e delle vibrazioni di luce. Politicamente vicino agli ambienti anarchici degli amici pittori Camille Pissarro e Maximilien Luce › Itin., p. 547, compie vari viaggi in Italia e nel Sud della Francia, ricavandone significative suggestioni per i suoi dipinti (soprattutto paesaggi e marine). Dopo l'improvvisa e precoce morte di Seurat (1891), ne continua appassionatamente gli studi, mettendo a punto una tecnica coloristica basata sulla luminosa giustapposizione di fitti tasselli di colori puri. Muore a Parigi il 15 agosto 1935.

I gasometri. Clichy Fra i primi esempi di applicazione delle nuove tecniche divisioniste si conta un'opera che Signac presenta all'ultima mostra impressionista nel 1886 **Fig. 27.43**. Proseguendo la scelta di soggetti periferici, l'artista guarda a Clichy, un sobborgo industriale a Nord di Parigi, vicino alla sua abitazione. È il paesaggio che cambia, con la campagna che arretra per lasciare il posto alle fabbriche: una modernità che il pittore annota senza esprimere un giudizio. A segnare il panorama sono i gasometri (serbatoi per l'immagazzinamento del gas) **a**, la cui struttura era attribuita a Gustave Eiffel. Le loro forme circolari – che racchiudono la composizione ai margini – contrastano con le linee spezzate del gruppo di case al centro, davanti a uno spiazzo erboso. Innovativo è l'uso del colore, distribuito in piccoli tocchi di tinte pure che mettono l'accento sulla giustapposizione dei complementari (che raggiungono il massimo effetto nel rapporto fra i tetti arancioni e il cielo blu **b**). Fin da queste prime fasi Signac si distingue da Seurat per la tavolozza più vivace e una pennellata più variata e meno regolare.

c

27.44 ↑
Paul Signac, *Il Palazzo dei Papi ad Avignone*, 1909. Olio su tela, 73,5×92,3 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

27.45 →
Il Palazzo dei Papi ad Avignone. Particolari.

27.46 ↓
Schema grafico dell'andamento delle tessere di colori nel *Palazzo dei Papi ad Avignone*.

Il Palazzo dei Papi ad Avignone Alla *tecnica divisionista* l'artista si atterrà fedelmente per tutto il corso della carriera. Una delle opere più significative per la comprensione del suo particolare divisionismo è senza dubbio *Il Palazzo dei Papi ad Avignone*, uno sfolgorante olio del 1909 **Fig. 27.44** .

La gran mole trecentesca del Palazzo dei Papi, con il contiguo campanile della cattedrale di Notre-Dame-des-Doms, campeggia al centro del dipinto, mentre a sinistra, contro lo sfondo dell'altura di Rocher des Doms, si stagliano anche tre delle arcate superstiti dell'antico ponte sul Rodano di Saint-Bénézet. La stesura brillantissima dei colori è organizzata secondo regole ben precise, quasi scientifiche **Fig. 27.46** : con tesserine in sequenza orizzontale per il fiume, come ad assecondarne il senso di scorrimento **Fig. 27.45, a** , e ricorsi verticali per le architetture **b** , al fine di enfatizzarne la monumentale slanciatezza. Solo il cielo è trattato con maggiore libertà, attraverso picchiettature di colore **c** che, soprattutto negli sgargianti giallo-verdi del lembo di sinistra sembrano quasi increspare la tela, suggerendo un senso di freschezza e vaporosità. L'assoluta assenza del disegno non nuoce affatto alla leggibilità della composizione che, grazie alle ombre colorate complementari (azzurro su arancio, verde su rosso e viola su giallo), si articola secondo geometrie compatte e ben individuabili. Straordinario, per intensità e luce, è anche il gioco di riflessi che cielo e terra proiettano sull'acqua: un tema, questo, già caro agli Impressionisti, che Signac risolve con limpidezza, come se la scena fosse vista attraverso uno spettacolare caleidoscopio.

27.47 ↓
Onde da stampe giapponesi.

a. Utagawa Hiroshige, *Gorghi di Naruto ad Awa*, 1853-1856. Stampa a colori da matrici di legno su carta. Giverny, Fondazione Claude Monet. Particolare.
b. Utagawa Kuniyoshi, *Poema di Minamoto no Shigeyuki*, ca 1850. Stampa a colori da matrici di legno su carta. Londra, British Museum. Particolare.

27.5 Paul Gauguin (1848-1903)

Via dalla pazza folla

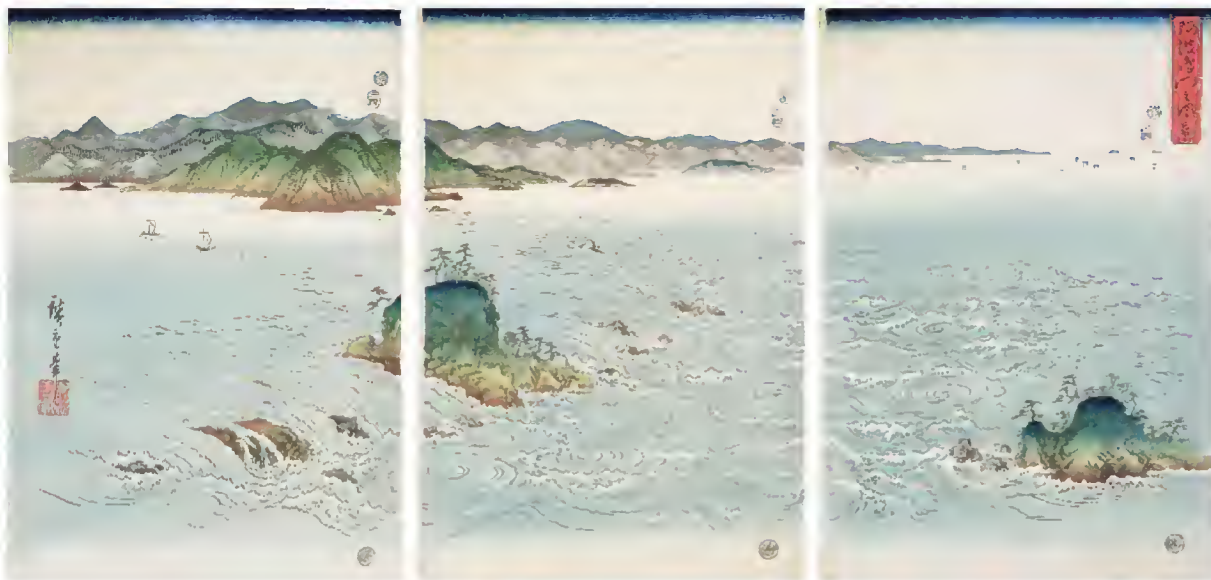
27.48 ↑↓
Paul Gauguin, *L'onda*, 1888.
Olio su tela, 49×58 cm. New York, Collezione privata. Intero e particolare.

27.49 ↑
Schema geometrico-compositivo dell'*Onda*.

La vita di *Eugène-Henri-Paul Gauguin* fu un moto perpetuo tra l'Europa, il Sud America e l'Oceania. Nato a Parigi il 7 giugno 1848, l'anno dopo, alla morte del padre, era già in viaggio per il Perù dove trascorse la prima infanzia. Rientrato in Francia, studiò a Orléans e a Parigi. Nel 1865, a soli diciassette anni, iniziò a viaggiare per mare (prima come marinaio su un mercantile, poi come militare di leva su un incrociatore) toccando i più importanti porti del mondo. Nel 1871, dopo il congedo, si stabilì nella città natale lavorando come agente di cambio. Nel 1873 sposò una ragazza danese e nel 1883 fu costretto ad abbandonare l'impiego a motivo della grave crisi economica attraversata dalla Francia. L'evento non fu poi così traumatico per Gauguin, che poté dedicarsi totalmente alla pittura, arte alla quale si era accostato agli inizi degli anni Settanta da dilettante, mentre dal 1880 (e fino al 1886) avrebbe partecipato a tutte le mostre degli Impressionisti.

Desideroso di una vita semplice, primitiva, libera e senza condizionamenti, lontana dalla cultura soffocante, nel 1885 si trasferì in Bretagna a Pont-Aven e nel 1887 si imbarcò per Pànama e per la Martinìca (isola delle Antille, possedimento francese nell'arcipelago dei Caràibi). Rientrò in patria nel 1888 e visse per un breve periodo ad Arles assieme a Vincent van Gogh › par. 27.6, che sognava una comunità di artisti nel meridione francese: l'«Atelier del Mezzogiorno». Successivamente – e fino al 1890 – risiedette a Pont-Aven e a Le Pouldu, sempre in Bretagna.

Vendette poi tutti i suoi beni per trasferirsi a Tahi-

ti (nella Polinèsia francese, nel mezzo dell'Oceano Pacifico) dove resistette solo due anni, dal 1891 al 1893. Fu di nuovo a Pont-Aven nel 1894 e, dopo aver messo assieme qualche migliaio di franchi, nel luglio 1895 partì per il suo ultimo e definitivo viaggio per Tahiti e le Isole Marchesi (Polinèsia). Qui, per essersi opposto alla politica razzista del governatore francese, fu condannato al carcere, dove morì l'8 maggio 1903, disperato, solo, stanco e malato.

Anche per Gauguin gli inizi furono impressionisti (era amico di Degas), ma già dal 1888 il suo modo di dipingere era completamente cambiato › Ant. 251. I colori erano dati per ampie campiture piatte e, più che dei colori complementari, Gauguin faceva uso di quelli *primari*: rosso, giallo, blu.

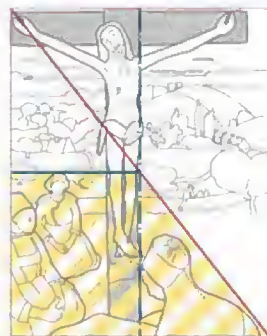
L'onda Tra le forme artistiche alle quali il pittore fu sensibile è certamente da annoverare la pittura giapponese, allora di attualità per le numerose stampe a colori che circolavano in Europa Fig. 27.47. Ne è un esempio *L'onda* Fig. 27.48, un dipinto del 1888 che risente delle creazioni del grande Utagawa Hiroshige Fig. 27.50.

Come nella stampa giapponese, l'incresparsi delle onde e i gorghi spiraliformi, veduti dall'alto secondo un ardito punto di vista, sono trattati al pari di giochi lineari. Infatti, la schiuma bianca e sfrangiata che lambisce gli scogli (la cui posizione pare geometricamente definita seguendo le diagonali della tela) Fig. 27.49 è orlata da una sottile linea scura, mentre ampie curve disegnano i movimenti dell'acqua tra gli scogli e la battigia.

Tuttavia la spiaggia è rossa e l'acqua è gialla e verde: colori sicuramenti non naturali. È proprio questa visione *antinaturalistica* una delle caratteristiche di Gauguin, che riproduce la realtà non come oggettivamente la vede, ma come intimamente la *sente*.

27.50 ↖↑↗
Utagawa Hiroshige, *Gorghi ad Awa*. Dalla serie *Mare, luna e fiori: viaggio da Naruto ad Awa*, 1857. Stampa a colori da matrici di legno su carta, ogni elemento del trittico 37,9×26 cm. Tokyo, Riccar Art Museum.
Disegni e stampe

27.51 ↑
Émile Bernard, *Il grano nero*, 1888. Olio su tela, 73×90 cm. Collezione privata.

Il Cristo giallo Dall'amico Émile Bernard, conosciuto in Bretagna nel 1888, Gauguin apprende il *cloisonnisme*, la tecnica consistente nel contornare con un marcato segno nero oggetti e personaggi dipinti e nel riempire lo spazio così definito con il colore, a similitudine del *cloisonné* impiegato nelle vetrate gotiche multicolori e nell'oreficeria medievale, in particolare negli smalti Fig. 27.51.

27.52 ←
Paul Gauguin, *La visione dopo il sermone* (*La lotta di Giacobbe e l'angelo*), 1888. Olio su tela, 73×92 cm. Edimburgo, National Gallery of Scotland.

27.53 ↑
Paul Gauguin, *Il Cristo giallo*, 1889. Olio su tela, 92×73 cm. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.

27.54 ↗
Il Cristo giallo. Particolari.

27.55 ↗
Schema geometrico-compositivo del *Cristo giallo*.

La marcata linea di contorno assume dunque un forte valore espressivo, contribuendo a mettere in risalto quel che viene dipinto e, anzi, è sostitutiva dei valori spaziali di cui le tele di Paul Gauguin sono quasi del tutto prive. Infatti il colore uniforme, senza sfumature o variazioni di tono, rende piatto il dipinto. Gauguin, quindi, recupera, come valore, la bidimensionalità della pittura che, a questo punto, può anche fare a meno di ogni illusionismo prospettico, sia geometrico sia cromatico.

Preceduto dalla *Visione dopo il sermone* Fig. 27.52, opera coeva al *Grano nero* di Émile Bernard e, al pari di quello, con un prato rosso, la cui cromìa antinaturalistica, però, è limitata soprattutto alla scena

della visione, dunque accompagna un *simbolismo* pittorico › par. 27.10, il *Cristo giallo* del 1889 **Fig. 27.53** è una ancor più potente dimostrazione delle nuove idee di Gauguin.

Il dipinto raffigura alcune donne brètoni nei loro costumi tradizionali, inginocchiate ai piedi di uno dei tanti crocifissi lignei nei quali è facile imbattersi ancor oggi nelle frazioni rurali della Bretagna.

Le colline sono gialle **Fig. 27.54, a**, gli alberi dalla chioma fiammeggiante di un rosso vivo **b** (a suggerire il periodo autunnale) e il Cristo, contornato in nero e verde, è totalmente giallo. L'uguale cromia di Cristo e delle colline sta a indicare l'intima essenza religiosa dei Bretoni e l'uguale attaccamento al dio-uomo e alla propria terra delle donne in preghiera attorno al crocifisso.

In questo, come negli altri dipinti di Gauguin, non è ravvisabile solo il recupero della bidimensionalità, che si giova anche di una precisa struttura geometrica (il margine di destra del legno della croce coincide con la mezzeria della tela, mentre tutte le figure sono nella metà inferiore del dipinto e alla sinistra di una delle due diagonali **Fig. 27.55**), ma vi è anche resa evidente l'importanza rivestita dal colore, per la sua non corrispondenza a quello oggettivo.

Assieme all'antinaturalismo e alla tecnica del *cloisonnisme* è ancora da sottolineare l'essenzialità del paesaggio e delle figure dai tratti appena abbozzati, figure semplificate, riassuntive, sintetiche. *Sintetismo* è infatti il termine che lo stesso Gauguin affiancò a Impressionismo quando nel 1889, approfittando dell'Esposizione Universale, organizzò una mostra (che non ebbe successo) del «Gruppo impressionista e sintetista» che si collocava in aperta opposizione ai Neoimpressionisti.

Siate misteriose Durante i suoi soggiorni in Bretagna Gauguin inizia ad allargare i propri interessi cimentandosi anche in tecniche differenti dalla pittura, come la ceramica, l'incisione e la scultura.

Aspramente criticata al momento delle prime apparizioni in pubblico, la sua produzione plastica è stata in seguito rivalutata per l'influenza che esercitò sulla generazione seguente. La scelta di sperimentare tecniche differenti è dettata anche da ragioni economiche: rimasto privo di mezzi per dipingere, a Le Pouldu Gauguin si dedica al rilievo, all'epoca utilizzato principalmente per scopi decorativi. Fra le prime realizzazioni in questo campo è il bassorilievo in legno policromo *Siate misteriose*, scolpito nel 1890 (in accompagnamento a un altro pezzo) **Fig. 27.56**.

Al centro della superficie rettangolare, una donna colta di schiena – motivo ricorrente nel lavoro dell'artista in quel periodo – si protende verso una figura maschile in alto a destra, rappresentata dalla

27.56 ↑
Paul Gauguin,
Siate misteriose, 1890.
Legno di tiglio policromo, 73×95×5 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

27.57 ↓
Paul Gauguin, Disegni dall'album *Ancien culte mahorie*, 1892-1893.
Acquerello, penna e inchiostro nero su carta; due fogli, ciascuno 21,5×17 cm. Parigi, Musée d'Orsay, conservato al Museo del Louvre.

M Disegni e stampe

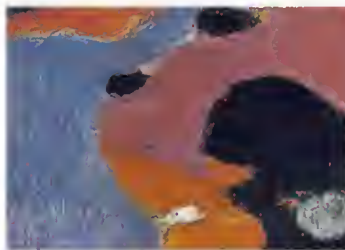
sola testa (secondo una diversa interpretazione si tratterebbe della luna). Dal lato opposto è collocata un'altra donna, nella cui immagine si combinano il richiamo ai calvari bretoni e al buddismo (evocato dal gesto della mano). Le figure, che conservano il colore del legno, emergono da un fondo verde-azzurro animato da una decorazione in cui s'intrecciano onde ed elementi vegetali (fiori di loto, pianta anch'essa di origine orientale). Inciso nell'angolo in alto a sinistra, il titolo vuol essere una sorta di invito al comportamento in campo amoroso, che con il suo richiamo al mistero conferma l'importanza di Gauguin nell'ambito della cultura simbolista › par. 27.10.

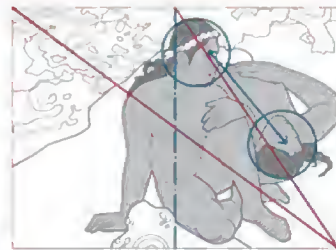
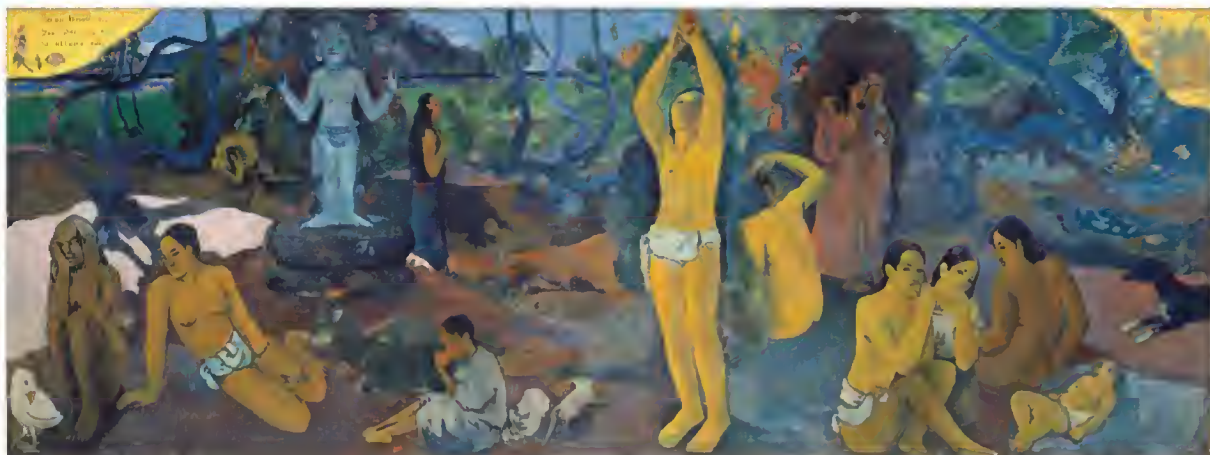
Scolpito con la formula sintetica che contrassegna la sua pittura, il rilievo testimonia la ricerca dell'artista verso il concetto di "primitivo": «Per realizzare il nuovo, si deve risalire alle fonti, all'infanzia dell'umanità». Tali fonti, assai diverse nello spazio e nel tempo, si trovano sintetizzate nel suo lavoro: dal Perù in cui aveva vissuto l'infanzia, alla Bretagna nella quale si trovava al momento, alla Martinica che aveva visitato tre anni prima, al Giappone di gran voga in quegli anni, fino alla prefigurazione della prossima fuga che lo avrebbe spinto irresistibilmente verso l'Oceania.

Aha oe feii? È nell'isolamento dei mari del Sud, a Tahiti e nelle Isole Marchesi, che la pittura di Gauguin riesce a dare il meglio di se stessa. Qui l'artista sogna di creare un «atelier dei tropici [...] in cui si può vivere la vita materiale senza il denaro [...] e dove vivere vuol dire cantare e amare». Si dedica con passione allo studio della cultura locale: presto deluso dalla sua contaminazione con il coloniali-

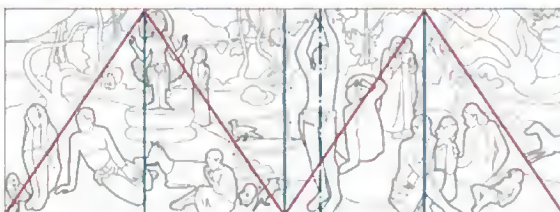
smo, si rivolge a fonti letterarie da cui trae notizie circa le credenze religiose degli indigeni e la loro cosmogonia, illustrandole su taccuini Fig. 27.57. E proprio la scrittura, cui si dedicherà con sempre maggiore attenzione, contribuirà alla creazione del mito dell'artista. Dal contatto con la nuova cultura, con tutte le complessità che questo incontro comporta, Gauguin trae innumerevoli suggestioni.

Ad *Aha oe feii?* (*Come! Sei gelosa?*), un dipinto del 1892 Fig. 27.58, Gauguin attribuiva un grande significato. Infatti, in una lettera a un amico scriveva: «Ho fatto ultimamente un nudo a memoria, due donne sulla spiaggia, credo che sia anche la mia cosa migliore fino a oggi». Il soggetto è tratto da un fatto a cui Gauguin aveva assistito. Egli racconta nel suo libro-diario *Noa Noa*:

> «Sulla spiaggia due sorelle che avevano appena fatto il bagno, distese in voluttuosi atteggiamenti casuali, parlano di amori di ieri e di progetti d'amore di domani. Un ricordo le divide: "Come! Sei gelosa?"».

27.58 ↑
Paul Gauguin, *Aha oe feii?* (*Come! Sei gelosa?*), 1892. Olio su tela, 66×89 cm. Mosca, Museo Puškin.

27.59 ↗
Schema geometrico-compositivo di *Aha oe feii?*.

Il dipinto rielabora l'episodio che, privo di valori descrittivi, possiede soltanto quelli pittorici. Sulla sabbia rosa, nei pressi dell'acqua i cui riverberi e scintillii sono interpretati come vivaci chiazze di colore grigio, ocra, arancio e nero, due fanciulle si riposano. L'una è distesa supina in pieno sole, l'altra è accoccolata. Gravitante sul braccio destro e quasi completamente in ombra, essa ricorda i profili delle divinità greche con la ghirlanda di fiori candidi che le cinge la testa e con i capelli legati dietro la nuca, fermati da un nastro azzurro. Fra le due fanciulle si sviluppa un contrasto immediato.

27.60 ↑
Paul Gauguin, *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?*, 1897-1898. Olio su tela, 139×374,5 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

27.61 →
Schema geometrico-compositivo di *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?*.

27.62 ↑
Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?. Particolari. ▶

Compositivamente sono l'una il rovescio dell'altra (le loro teste sono sui due estremi di una stessa direzione) e, mentre la fanciulla in primo piano si struttura lungo l'asse della tela, la compagna giace lungo una diagonale della metà di destra Fig. 27.59. I loro corpi sono fusi in una sola massa compatta, metà della quale è chiara (perché colpita dai raggi del sole) e l'altra scura (perché in ombra). Al perizoma rosso della fanciulla in pieno sole corrisponde – dal lato opposto – la veste rossa con fiori grigio-verdi, poggiata a terra, della fanciulla con la ghirlanda.

I volti e i corpi bruni sprigionano una forte carica erotica (dovuta forse alla complicità che rende l'osservatore involontariamente solidale con l'artista che vede senza essere visto) e sono trattati *sinteticamente*, mentre la natura (sabbia e acqua) è resa in maniera *antinaturalistica*. Se pure mancasse la scritta esplicativa che Gauguin appose al margine inferiore sinistro della tela, ci si accorgerebbe comunque che tra i due personaggi si sviluppa un muto colloquio che diviene enigmatico e come collocato in un luogo primordiale e mitico, a motivo anche dei colori intensi e innaturali.

Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo? Poco prima di un tentativo di suicidio (fine dicembre 1897), Paul Gauguin aveva iniziato a lavorare a una tela di grandi dimensioni che avrebbe dovuto essere una sorta di testamento spirituale: *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?* Fig. 27.60, opera che concluse nel giugno 1898. Si tratta di un dipinto molto più esteso in lunghezza che in altezza, tanto da poter essere paragonato a una sorta di grande fregio classico. I bordi superiori della tela recano a destra la firma e la data d'esecuzione, a sinistra il titolo sul fondo giallo-oro di un triangolo mistilineo. Nelle intenzioni dell'artista, infatti, il dipinto doveva suggerire l'effetto di un affresco con gli angoli rovinati, realizzato su una parete d'oro.

In una radura sono presenti dodici persone, sei animali e la statua di una divinità con le braccia sollevate. I personaggi sono disposti secondo uno schema a doppia piramide in sequenza, che stabilisce dei rapporti armoniosi tra le varie componenti Fig. 27.61. Queste, infatti, a una prima osservazione potrebbero sembrare parti di episodi separati, individuali e in sé conclusi. L'ambiente circostante è costituito da alberi dai tronchi e dai rami azzurri contorti; una linea blu (a sinistra) segna l'orizzonte lontano e, allo stesso tempo, il limite di uno specchio d'acqua e l'innalzarsi di montagne. Il verde, il rosso, il giallo e l'azzurro definiscono l'accordo cromatico del dipinto.

Così Gauguin descriveva, in una lettera a un amico, questa sua opera che egli considerava un capolavoro:

«A destra, in basso, un bambino addormentato Fig. 27.62, a e tre donne sedute. Due figure vestite di porpora si confidano i propri pensieri b.

Una grande figura accovacciata, che elude volutamente le leggi della prospettiva, leva il braccio c e guarda attonita le due donne che osano pensare al loro destino. Al centro una figura coglie frutti. Due gatti accanto a un fanciullo d. Una capra bianca. Un idolo, con le braccia alzate misteriosamente e ritmicamente, sembra additare l'aldilà. Una fanciulla seduta pare ascoltare l'idolo. Infine una vecchia, prossima alla morte, placata e presa dai suoi pensieri e, completa la storia, mentre uno strano uccello bianco f, che tiene una lucertola con gli artigli, rappresenta la vanità delle parole».

Alcuni significati simbolici risultano evidenti, ad esempio la nascita, la vita e la morte rappresentate rispettivamente da un bambino (all'estremità destra), da giovani donne e da una vecchia (all'estrema sinistra); altri sono rivelati nella lettera dell'artista.

Tuttavia, le suggestioni a cui ci induce il dipinto possono benissimo condurci a interpretazioni il più vicino possibile alla sensibilità di ognuno. A ciò siamo legittimati proprio dal titolo che Gauguin volle dare a quest'opera emblematica e che ripropone i grandi quesiti della storia dell'umanità: *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?* Cioè a dire: perché esistiamo e qual è il fine della nostra vita?

Sono queste, forse, le riflessioni che costituiscono l'oggetto dei discorsi delle due figure in rosso porpora che camminano appaiate mentre quella di destra cinge le spalle della compagna.

L'espressiva figura eretta che coglie un frutto da un albero, la più luminosa dell'intero dipinto, l'unica maschile in una narrazione tutta al femminile, può rappresentare l'uomo che coglie – nel momento più esaltante della propria vita, quello della giovinezza – il frutto prezioso e la parte migliore dell'esistenza, come pure può rinviare al concetto ebraico-cristiano della caduta, del peccato. Il dipinto, allora, cercherebbe la sintesi tra elementi religiosi occidentali e credenze orientali (l'idolo azzurro sullo sfondo).

La vecchia stanca e rassegnata, che si regge sconsolatamente la testa con le mani, pare, invece, riflettere sulla sua vita passata, sui rimorsi e i rimpianti, le gioie e i dolori.

Due Tahitiane *Due Tahitiane* Fig. 27.63 è un dipinto eseguito nel 1899, quando Paul Gauguin stava per concludere il suo ultimo soggiorno a Tahiti e per iniziare quello, breve, nelle isole Marchesi, dove sarebbe poi morto. In esso due giovani donne incedono verso l'osservatore come delle antiche offerenti.

La statuaria classica, con la sua serena bellezza, pare infatti essere l'ideale ispiratrice per il solido e proporzionato modellato delle giovani che camminano appaiate. L'una, con il busto nudo e una lunga veste blu e viola pallido, è vista frontalmente mentre reca un recipiente pieno di frutti rossi, l'altra, abbigliata con una tunica celeste annodata sulla spalla sinistra e con il seno destro scoperto, ruota la testa verso la prima e reca in mano un mazzolino di fiori rosa Fig. 27.64. L'incedere e la frontalità si arricchiscono degli sguardi verso due direzioni divergenti: la giovane donna di sinistra volge gli occhi a sinistra, l'altra, invece, a destra.

Lo sfondo, ad ampie chiazze di varie tonalità di verde, rivela passaggi verso il giallo che, accostato a brani del complementare violetto, illumina il lato sinistro della tela. Una luce calda, proveniente da sinistra, modella le forme tondeggianti delle donne.

Paul Gauguin aveva già raffigurato questo gruppo femminile in *Faa Iheihe* (*Pastorale tahitiana*) Fig. 27.65, un dipinto lungo e stretto, a mo' di fregio, nel 1898 e in *Rupe Rupe* Fig. 27.66, un'opera del 1899 (in mostra all'Esposizione universale del 1900), ora a San Pietroburgo. Mai, però, esso aveva assunto l'autonomia, la serena grandezza e l'ingenuo erotismo dell'innocenza primordiale delle Tahitiane di New York.

27.63 ↑
Paul Gauguin, *Due Tahitiane*, 1899. Olio su tela, 94×72,4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

27.64 ↓
Schema grafico delle posture e dei movimenti di *Due Tahitiane*.

27.65 ↓
Paul Gauguin, *Faa Iheihe* (*Pastorale tahitiana*), 1898. Olio su tela, 54×169,5 cm. Londra, Tate Modern. Particolare.

27.66 ↓
Paul Gauguin, *Rupe Rupe*, 1899. Olio su tela, 83×125 cm. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage. Particolare.

27.6

Vincent van Gogh (1853-1890)

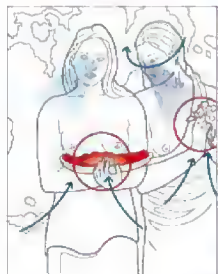
«Se un quadro di contadini sa di pancetta, fumo, vapori... va bene, non è malsano»

Nel luglio 1880, per ringraziarlo dell'invio di venti franchi, *Vincent van Gogh* scriveva queste parole al fratello Theo (diminutivo di Theodorus), più giovane di lui di quattro anni:

> «Devo ora annoiarti con alcune cose astratte, però desidererei che tu le ascoltassi con pazienza. [...] Un uccello chiuso in gabbia in primavera sa perfettamente che c'è qualcosa per cui egli è adatto, sa benissimo che c'è qualcosa da fare, ma che non può fare; che cosa è? Non se lo ricorda bene, ha delle idee vaghe e dice a se stesso: "Gli altri fanno il nido e i loro piccoli e allevano la covata" e batte la testa contro le sbarre della gabbia. E la gabbia rimane chiusa, e lui è pazzo di dolore. "Ecco un fannullone", dice un altro uccello che passa di là, "quello è come uno che vive di rendita". Intanto il prigioniero continua a vivere e non muore, nulla traspare di quello che prova, sta bene e il raggio di sole riesce a rallegrarlo. Ma arriva il tempo della migrazione. Accessi di malinconia – ma i ragazzi che lo curano nella sua gabbia si dicono che ha tutto ciò che può desiderare – ma lui sta a guardare fuori il cielo turgido, carico di tempesta, e sente in sé la rivolta contro la propria fatalità. "Io sono in gabbia, sono in prigione, e non mi manca dunque niente, imbecilli? Ho tutto ciò che mi serve! Ah, di grazia, la libertà, essere un uccello come tutti gli altri!"».

L'argomento della lettera riveste un'importanza particolare, in quanto consente di conoscere meglio la personalità di Vincent, un uomo solitario e istintivo, dai sentimenti forti e violenti e che, forse, solo il fratello Theo seppe capire e amare di un amore dolce e incondizionato. Fu Theo che, proprio a partire dal 1880, lo soccorse finanziariamente e gli dette quell'aiuto e quell'affettuoso appoggio morale invano cercato negli amici e nelle varie donne alle quali Vincent fu legato, in rapporti sempre tormentati e di breve durata.

La consapevolezza di essere incompreso, l'ansia di capire se stesso e di trovare i modi attraverso cui esprimere la propria interiorità, la ricerca di un ben definito ruolo umano e professionale seguite dai numerosi insuccessi, dai rifiuti, dall'isolamento, lo fecero piombare dapprima in una profonda depres-

sione e, in un secondo tempo, lo condussero a una forma di alienazione mentale che gli procurava tremende crisi durante le quali perdeva ogni contatto con la realtà e che, ulteriormente aggravatasi, lo portò al suicidio in un giorno di luglio del 1890.

Vincent van Gogh si sentì sempre un prigioniero (come l'uccellino della lettera), tuttavia a momenti di morte interiore si alternavano in lui anche periodi di esaltazione, di spensieratezza o di serenità in un bilanciamento di sentimenti e di sensazioni dall'equilibrio molto precario: «Intanto il prigioniero continua a vivere e non muore, nulla traspare di quello che prova, sta bene e il raggio di sole riesce a rallegrarlo».

Anche nei momenti di calma, spesso solo apparente, Vincent continuava a rimuginare sulla sua condizione (alla quale si ribellava), ma nessuno poteva accorgersene, così come nessuno capiva la smania di libertà dell'uccellino in gabbia che appariva calmo e spesso cinguettante: «Ah, di grazia, la libertà, essere un uccello come gli altri!».

Vincent van Gogh nacque a Groot Zundert (Olanda) il 30 marzo 1853 da una modesta famiglia. Il padre era un rigido pastore protestante. I suoi studi furono molto incostanti e, prima del 1880, tentò di diventare anche lui un predicatore, ma senza successo. Nel 1876 si licenziò da una casa d'arte francese presso cui lavorava e nel 1878, da predicatore, condivise la vita misera dei minatori del Borinage, una regione mineraria del Belgio meridionale. Allontanato dai superiori per troppo zelo (viveva troppo da povero fra i poveri, suscitando sospetti e contrasti), nel 1880 si recò a Bruxelles. Qui studiò per un po' anatomia e seguì saltuariamente corsi di disegno prospettico. A L'Aia, invece, prese lezioni di pittura › Ant. 252. Nel 1883 fu nel Brabante (attuali Paesi Bassi), dove dipinse la dura vita dei contadini. Raggiunto il fratello Theo a Parigi nel marzo 1886, studiò nell'atelier di *Fernand Cormon* (1845-1924) dove conobbe Henri de Toulouse-Lautrec › par. 27.7, uno dei pochi artisti contemporanei che lo capirono profondamente, quindi entrò in contatto anche con Monet, Degas, Renoir, Seurat e con altri Impressionisti e Divisionisti.

27.67 ↖
Vincent van Gogh, *La casa gialla*, 1888. Olio su tela, 76×94 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.

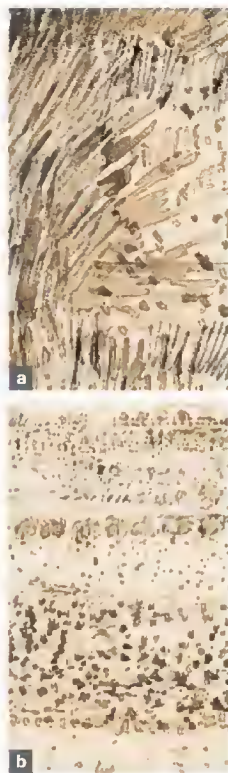
27.68 ↑↓
Vincent van Gogh, *Studio di albero*, 1882. Matita nera e gessetto bianco, inchiostro nero, matita verde, acquerello, tempera chiara su carta, 50×69 cm. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller. Intero e particolare.

Disegni e stampe

Nel 1887, invece, iniziò la difficile amicizia con Gauguin, conclusasi tragicamente nel dicembre 1888, dopo appena due mesi di coabitazione ad Arles, dove Van Gogh, mal sopportando gli *stress* della metropoli, era andato ad abitare nella cosiddetta «casa gialla» Fig. 27.67. Nella cittadina meridionale, sognando una comunità di artisti, Vincent aveva invitato l'amico parigino. Le differenti opinioni artistiche dei due uomini, però, erano oggetto di continue liti che culminarono in un gesto autopunitivo di Van Gogh che si tagliò parte di un orecchio.

Dall'inizio del 1889 Vincent fu più volte ricoverato in ospedale per quelli che allora erano considerati accessi di follia, e nel maggio di quell'anno volle egli stesso farsi internare in una clinica per alienati mentali presso Saint-Rémy de Provence. Convinto che la sua malattia dipendesse dal clima meridionale, nel 1890 l'artista decise di tornare al Nord. Nel maggio di quell'anno si stabilì a Auvers-sur-Oise, sotto la protezione del dottor Paul Gachet, un medico amico degli Impressionisti, collezionista e pittore dilettante. Il 27 luglio, senza che nessuno si fosse accorto del precipitare degli eventi, Vincent si suicidò sparandosi al petto; morì due giorni dopo, fra le braccia del disperato Theo prontamente accorso da Parigi.

Il disegno I primi disegni di Van Gogh hanno soprattutto la funzione di sperimentare tecniche grafiche, anche se la scelta dei soggetti rispecchia inevitabilmente lo stato d'animo dell'artista.

È il caso dello *Studio di albero*, un disegno databile al 1882 Fig. 27.68. Un albero nodoso dalle radici scoperte riempie della sua presenza quasi spettrale

un paesaggio nordico brumoso. Il gessetto bianco dà rilievo al disegno eseguito a matita nera. La matita verde e l'inchiostro contornano i rami e il tronco, mentre all'acquerello è affidata la funzione di creare la suggestione ambientale. L'affinità del soggetto alla selva di pensieri contorti di chi si sente abbandonato e solo e non trova comprensione in chi gli sta intorno è fin troppo chiara nell'essenzialità nodosa di un albero senza foglie, immerso in una natura assolutamente gelida e ostile.

Con il tempo, assieme all'affinarsi delle tecniche e alla padronanza dei propri mezzi espressivi, Van Gogh realizza disegni che, nella loro essenzialità, ricalcano i modi della sua pittura.

La *Veduta con il convento di Montmajour di Arles* Fig. 27.69, un disegno a gessetto, matita e inchiostro steso con stili giapponesi in canna di bambù, appartiene al momento più felice dell'arte di Vincent. Realizzato nel 1888, l'inchiostro bruno viene impiegato ora in forma di trattini quadrangolari, ora di linguette o di pallini Fig. 27.70, a, ora in cerchietti b, infine in filamenti per indicare e rappresentare siepi, erbe schiacciate tra i sassi, fiori, tratti di muro, orti e campi coltivati che si perdono in lontananza.

L'inchiostro bruno è rinforzato da tratti fitti, paralleli o radiali, di inchiostro nero per sagomare tronchi di piccoli arbusti e chiome sfrangiate e

27.69 ↑
Vincent van Gogh, *Veduta con il convento di Montmajour di Arles*, 1888. Inchiostro bruno e nero, matita nera e gessetto su carta, 48,3×59,8 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.
Disegni e stampe

27.70 ↗
Veduta con il convento di Montmajour di Arles. Particolari.

27.71 ↑
Schema grafico-compositivo di *Veduta con il convento di Montmajour di Arles*.

rade di piante basse. Gli inchiostri seguono talvolta le tracce della matita nera, talaltra ne divergono modellando le sagome di rocce e di edifici.

Ogni traccia di inchiostro deposto sulla carta concorre alla raffigurazione della pianura sassosa della Crau (nei pressi di Arles), veduta in prospettiva dall'alto, in prossimità delle rovine dell'abbazia benedettina di Montmajour (a sinistra). Lo spazio in profondità è filtrato da una grande roccia in primo piano circondata e quasi assediata da cespugli e fiori. Essa, congiungendosi con l'edificio conventuale in rovina e con altre emergenze rocciose, definisce un “vicino” organizzato lungo una diagonale e che occupa i ¾ del foglio, e un “lontano” a cui è riservata una piccola superficie che, però, la prospettiva dilata illusoriamente Fig. 27.71. La differenziazione nell'uso del materiale disegnativo e l'invenzione delle molteplici forme dei tratti hanno soprattutto la funzione di ottenere una resa grafica che non faccia rimpiangere il colore, ma, anzi, che del colore imiti ogni sfumatura. Anche il formato del foglio, prossimo a quello di una tela, contribuisce all'ottimizzazione degli intenti di Van Gogh che, nell'estate del 1888, cercava di risparmiare sul colore e sulla tela per poterne disporre in abbondanza quando si fosse concretizzato il suo desiderio di creare una comunità di artisti sotto il sole caldo del Meridione.

27.72 ←
Vincent van Gogh,
I mangiatori di patate, 1885.
Olio su tela, 81,5×114,5 cm.
Amsterdam, Van Gogh
Museum.

27.73 ↙
I mangiatori di patate.
Particolari.

27.74 ↓
Schema prospettico
dei *Mangiatori di patate*.

I mangiatori di patate Il primo capolavoro eseguito da Van Gogh ai tempi degli esordi olandesi – dipinto a cui lo stesso artista attribuiva una grande importanza – fu *I mangiatori di patate* **Fig. 27.72**. Preceduto da varie versioni preparatorie, il dipinto definitivo venne eseguito nell'aprile 1885 a Nuenen, località del Brabante meridionale dove il padre dell'artista svolgeva il proprio ministero pastorale.

All'interno di una poverissima cucina cinque contadini stanno consumando il loro frugale pasto serale a base di patate e di caffè nero **Fig. 27.73, a**, immersi in un'oscurità appena rischiarata dal lume di una lampada a petrolio appesa alle travi annerite del soffitto. Le loro mani nodose **b** che hanno vangato il terreno, seminato e raccolto le stesse patate che essi mangiano, i loro volti individuati da piani spigolosi, scavati dalla fatica e dalla rassegnazione, sono gli elementi essenziali del dipinto. L'ambientazione, sostenuta da una prospettiva approssimativa **Fig. 27.74**, si fonda soprattutto sulla disposizione del tavolo in primo piano, evidenziato dalla luce della lampada, e sulla varia gestualità delle persone raccolte attorno a esso secondo punti di vista che le propongono di fronte, di spalle, di tre quarti.

Della misera abitazione si intravedono solo un mobile, in basso a destra, su cui è appoggiata una teiera, delle stoviglie di legno su una mensola, al di sopra della donna anziana che versa il caffè, una stampa raffigurante una crocifissione, a sinistra – segno della fede schietta della famiglia contadina –,

a

b

c

un orologio appeso al muro **Fig. 27.73, c** e delle finestre dai cui vetri penetra solo il nero della notte.

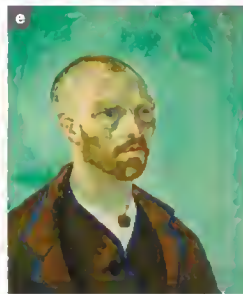
I colori terrosi e pastosi si limitano all'ocra, al marrone, al verde cupo e sono così simili, quanto a gradazioni, da dare quasi l'impressione di un dipinto monocromo.

La semplice armonia dell'interno, con la messa a nudo della povertà, mostra un Van Gogh compassionevole e disposto ad affrontare i temi sociali più scottanti, pronto a descrivere pittoricamente la vita aspra e dura dei contadini così come, un tempo, aveva condiviso le fatiche e la sorte dei minatori. Non soltanto: lo stesso dipinto rifletteva secondo l'artista un criterio di bellezza aderente al soggetto trattato, in base al quale la pittura deve esprimere persino con violenza le caratteristiche di quello che rappresenta, magari anche deformando la realtà a tal fine. In proposito scriveva al fratello Theo:

> «Un contadino è più vero coi suoi abiti di fustagno tra i campi che quando va a messa la domenica con una sorta di abito da società. Analogamente ritengo sia errato dare a un quadro di contadini una sorta di superficie liscia e convenzionale. Se un quadro di contadini sa di pancetta, fumo, vapori che si levano dalle patate bollenti, va bene, non è malsano; se una stalla sa di concime, va bene, è giusto che tale sia l'odore di stalla; se un campo sa di grano maturo, patate, guano o concime, va benone, soprattutto per gente di città».

27.75 →↘
Vincent van Gogh, *Autoritratti*, primavera 1887-inverno 1889.

a. *Autoritratto con cappello di feltro grigio*, 1887. Olio su cartone, 42×34 cm. Amsterdam, Stedelijk Museum (prestito del Van Gogh Museum).
b. *Autoritratto*, primavera 1887. Olio su cartone, 41×32,5 cm. Chicago, Art Institute.
c. *Autoritratto con stampa giapponese*, dicembre 1887. Olio su tela, 43,2×33,9 cm. Basilea, Kunstmuseum (prestito della Fondazione Emily Dreyfus).
d. *Autoritratto con cappello di feltro grigio*, inverno 1887-1888. Olio su tela, 44,5×37,2 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.
e. *Autoritratto dedicato a Paul Gauguin*, settembre 1888. Olio su tela, 61,5×50,3 cm. Cambridge, Harvard University, Fogg Art Museum.
f. *Autoritratto da sinistra (orecchio buono) con pennelli*, agosto 1889. Olio su tela, 57,79×44,5 cm. Washington, National Gallery of Art.
g. *Autoritratto con orecchio bendato e pipa*, gennaio 1889. Olio su tela, 51×45 cm. Chicago, Collezione privata.
h. *Autoritratto*, settembre 1889. Olio su tela, 65×54 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

27.76 ↘
Indicazione schematica dell'orientamento delle pennellate di *Autoritratto con cappello di feltro grigio*.

Autoritratti Il trasferimento a Parigi nel 1886 e l'impatto con l'ambiente e le opere degli Impressionisti e dei Divisionisti rivelarono a Vincent van Gogh un mondo nuovo, fatto soprattutto di luce e di colori. L'istintiva simpatia per la teoria divisionista fu alla base del nuovo modo di dipingere dell'artista olandese. Risale ai primi mesi del 1887 l'*Autoritratto con cappello di feltro grigio* Fig. 27.75, a, uno dei numerosi che Van Gogh realizzò b-h. La giacca è trattata con rapidi tocchi di colore accostati l'uno

all'altro; lo stesso avviene per il volto, in cui il modellato è ottenuto con il variare dell'inclinazione delle tante linguette di colore che seguono una generale disposizione raggiata e centrifuga Fig. 27.76. Anche il fondo, basato sui toni dell'azzurro e del violetto, è composto da pennellate di media lunghezza, ordinate secondo una delle diagonali del cartone (che costituisce il supporto del dipinto) e vanno dall'alto a destra a sinistra in basso.

L'artista ricorre qui anche agli accostamenti di

colori complementari (ad esempio i tratti verdi e la linea rossa fra i risvolti della giacca), al fine di vivacizzare la resa e meglio definire i contorni.

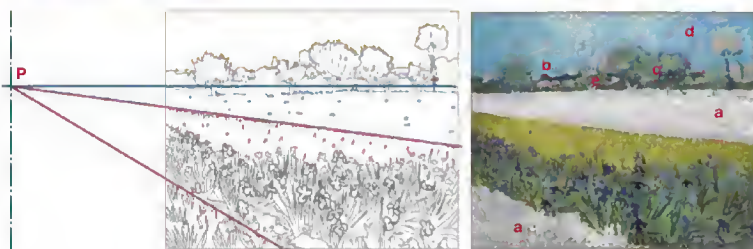
I fissi occhi inquieti, le labbra serrate, l'estrema magrezza fanno trasparire da questo autoritratto il

27.77 ↑↓
Vincent van Gogh, *Il ponte di Langlois*, 1888. Olio su tela, 55×65 cm. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller. Intero e particolare.

27.78 ←
Vincent van Gogh, *Prugni in fiore*, aprile 1888. Olio su tela, 60×81 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.

carattere instabile e quasi inafferrabile di Vincent, percorso incessantemente da inquietudini e tormenti interiori.

Veduta di Arles Nonostante gli evidentissimi punti di contatto con i Divisionisti, la ricerca di Van Gogh esplorava soprattutto altre vie, mal adattandosi a un genere di pittura dai ritmi lenti, dipendente da verifiche scientifiche, soggetto a regole rigide che rendevano impossibile l'immediatezza esecutiva e la forza espressiva. Vincent era infatti un artista impulsivo e impaziente, che in brevissimo tempo eseguiva un numero impressionante di disegni o dipinti anche su di un medesimo soggetto. Il suo spirito creativo era forte, vulcanico, quasi guerresco.

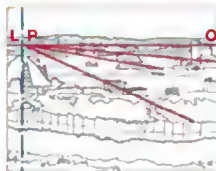
Il periodo trascorso ad Arles, nel sole del Mezzogiorno di Francia, fu per Van Gogh tra i più fecondi. La sua tavolozza (cioè la gamma dei colori

27.79 ↑↗
Vincent van Gogh, *Veduta di Arles con iris in primo piano*, maggio 1888. Olio su tela, 54×65 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum. Dipinto, schema prospettico e schema delle prevalenze cromatiche.

che usava) divenne talmente luminosa da abbagliare **Figg. 27.77 e 27.78**.

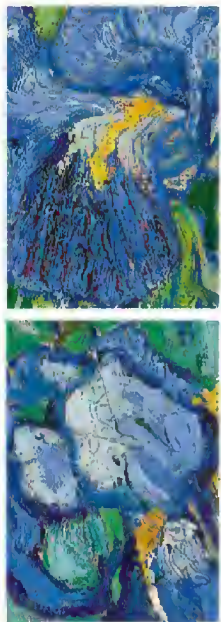
La *Veduta di Arles con iris in primo piano* **Fig. 27.79**, eseguita nel maggio 1888, è, appunto, un ricordo del tempo felice trascorso nel Sud della Francia.

Lo schema prospettico del dipinto è tale da avere un orizzonte alto e il punto di fuga a sinistra, all'esterno della tela. Ai giaggioli violacei in primo piano fanno da contrappunto i gialli ranuncoli (come lo stesso artista fa sapere in una lettera) **a**. In tal modo l'accostamento dei complementari esalta i valori di luminosità del dipinto. Il medesimo effetto è cercato affogando i tetti rossi delle ultime case del paese **b**, in prossimità dei campi, nel verde degli alberi degli orti **c**. Il cielo luminosissimo è dato dalla sovrapposizione del celeste, del verde acqua e del violetto **d**. Infine gli alberi in secondo piano **e**, che formano un filtro vegetale tra il paese e i campi inondati di fiori («un mare di giallo», aveva scritto Van Gogh all'amico Émile Bernard), contribuiscono a cucire terra e cielo in una visione calma e unitaria. Il verde delle chiome, infatti, si schiarisce lentamente per assumere la stessa colorazione del cielo che, a sua volta, è richiamato dai tronchi verde acqua o celeste chiaro infissi nel giallo dei ranuncoli.

La pianura della Crau Durante il periodo vissuto ad Arles (tra il febbraio 1888 e il maggio 1889) Van Gogh realizza i paesaggi più sereni, più caldi e limpidi di tutta la sua produzione artistica, dispiegando nelle tele ogni possibile gamma di giallo, colore che, a suo avviso, era l'essenza stessa del Meridione.

La pianura della Crau con le rovine di Montmajour fu dipinta nel giugno 1888 **Fig. 27.80**. Le colline violacee all'orizzonte brillano a contatto con il complementare giallo, mentre si profilano contro un cielo di un celeste pallido tendente al verde, che suggerisce l'idea di un'assolata giornata estiva. La pianura della Crau, verso le rovine del monastero di Montmajour (veduta integrativa di quella del disegno di › Fig. 27.69), è accesa dal colore del grano maturo entro i campi ordinati delimitati da tratti più scuri. Un pagliaio, un carro e un aratro sono abbandonati sul limitare degli orti. Un po' oltre, sulla destra, un contadino issa su un carro balle di grano, mentre in lontananza delle strade vicinali sono percorse da delicate figurette e da un carro trainato da cavalli. In primo piano degli orti recintati racchiudono piante verdi che, con il loro colore freddo, sostengono la veduta in basso. Le canne del recinto, le case allineate e le tracce dei confini disegnano una griglia pro-

27.80 ↑
Vincent van Gogh,
La pianura della Crau con le rovine di Montmajour, 1888. Olio su tela, 73×92 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum. Dipinto e schema prospettico.

27.81 ↗
Vincent van Gogh,
La pianura della Crau con i peschi in fiore, 1889. Olio su tela, 65,5×81,5 cm. Londra, Courtauld Institute Gallery.

27.82 →↓
Vincent van Gogh, *Iris*, 1889. Olio su tela, 71×93 cm. Los Angeles, J. Paul Getty Museum. Intero e particolari.

spettica con il punto di fuga approssimativamente collocato in alto a sinistra e un orizzonte geometrico posto alla radice delle colline e quasi congiunto con quello naturale.

Entro i confini dei campi il giallo si tinge ora di arancione ora di un verde tenue, assumendo l'aspetto di una pezzatura già mietuta o di una luminosa superficie di grano biondeggiante.

Colori più freddi, ma accostati in modo da creare la massima luminosità, avrebbero caratterizzato la stessa pianura, ripresa, però, da un punto di vista leggermente spostato rispetto a quello del giugno dell'anno precedente, evidenziando la catena collinare delle Alpilles, azzurre per la lontananza, nell'aprile 1889 Fig. 27.81 . Il chiarore delle nuvole – trattate con azzurro, bianco e celeste screziato di verde – è richiamato (e quasi riflesso) dal bianco-rosato dei peschi fioriti negli orti, che una palizzata separa dalla strada vicinale. Qui l'azzurro accostato all'arancione acquisisce brillantezza, amalgamandosi, nel tono, con i verdi e i gialli di varia gradualità che coprono un ampio triangolo di tela, perdendosi ai piedi delle colline, suggerendo la tenera erba primaverile che riveste la pianura.

Giapponismo Al piacere di dipingere degli iris con le loro sfumature violacee e le lingue di foglie lanceolate, di grande effetto decorativo, contribuì anche

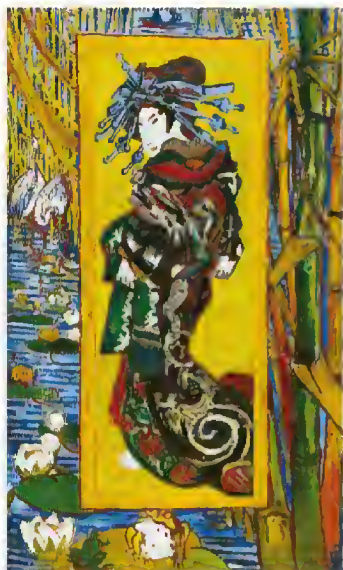
27.83 ↑
Katsushika Hokusai, *Iris*, ca 1833-1834. Stampa a colori da matrici di legno su carta, 26,6×39,3 cm. Chicago, Art Institute.

Disegni e stampe

l'attrazione che Van Gogh – al pari degli Impressionisti – provava nei riguardi delle stampe giapponesi. Una tela, ora al J. Paul Getty Museum di Los Angeles, con una parata sfolgorante di iris azzurri che occupano quasi per intero lo spazio del dipinto Fig. 27.82 rivela, per esempio, chiare dipendenze da una stampa, di uguale soggetto, di Katsushika Hokusai Fig. 27.83 . Non stupisce, allora, che il *Ritratto del Père Tanguy* Fig. 27.84 , risalente all'autunno del 1887, dispie-

27.84 ↓→
Vincent van Gogh, *Ritratto del Père Tanguy*, 1887. Olio su tela, 92×75 cm. Parigi, Musée Rodin. Il dipinto e, intorno, le stampe giapponesi raffigurate nel quadro.

a. Utagawa Hiroshige, *Campanella dei giardini a Iriya*, 1857. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese, 23,5×17,5 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.
b. Utagawa Kunisada, *Attore nel ruolo della cortigiana Takao*, 1861. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese, 36×25 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.
c. Utagawa Hiroshige, *Ishiyakushi: il ciliegio vicino al santuario di Noriyori*. Dalla *Collezione di illustrazioni di luoghi famosi vicino alle 53 stazioni*, 1855. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese, 36×23 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.
d. Utagawa Hiroshige, *Hara: veduta dei monti Ashitaka e Fuji*. Dalla *Collezione di illustrazioni di luoghi famosi vicino alle 53 stazioni*, 1855. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese, 36×23 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.
e. Copertina di «Paris Illustré, Le Japon», vol. 4, maggio 1886, ispirata alla *Cortigiana che indossa un chimono decorato con un drago* (ca 1830) di Keisai Eisen. Amsterdam, Van Gogh Museum.

27.85 ↓
Vincent van Gogh (da Keisai Eisen), *La cortigiana*, 1887. Olio su tela, 100,7×60,7 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.

27.86 ↓
Utagawa Hiroshige, *Giardino di prugni a Kameido*, 1857. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese, 33,9×22,5 cm. Londra, British Museum.

Disegni e stampe

27.87 →
Vincent van Gogh, *Giapponeseria: prugno in fiore, da Hiroshige*, 1887. Olio su tela, 55×46 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.

ghi, alle spalle del commerciante di colori parigino Julien Tanguy (1825-1894), sostenitore e amico paterno (da cui l'appellativo di *père*, padre) di Van Gogh e degli Impressionisti, un'intera parete tappezzata di stampe dei più rinomati artisti dell'*ukiyo-e* a-e . D'altra parte Vincent (assieme al fratello Theo) non solo possedeva una collezione notevole di stampe nipponiche (ne restano ancora circa 500 esemplari), ma in più occasioni si era anche esercitato a copiarle Fig. 27.85 . È il caso, per esempio, di *Giardino di prugni a Kameido* del grande maestro Utagawa Hiroshige Fig. 27.86 , dove l'operazione di copiatura Fig. 27.87 è stata realizzata, in modo molto puntuale, attraverso il *medium* di una carta quadrettata, perché non vi fosse neppure una differenza dimensionale.

27.88 ↖↓
Katsushika Hokusai, *Crisantemi e tafano*, ca 1831/1832. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese. Londra, British Museum. Intero e particolare.

27.89 ↗
Katsushika Hokusai, *Peonie e farfalla*, ca 1831/1832. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese. Londra, British Museum.

I morbidi e graduali passaggi di colore, che con gli inchiostri risultano di grande delicatezza nella stampa giapponese, diventano quasi aggressivi nella traduzione con i colori a olio usati da Vincent van Gogh, che bandisce il nero, riservandolo alle sole scritte.

Girasoli Come le peonie e i crisantemi erano stati gli assoluti protagonisti di due stampe di Katsushika Hokusai Figg. 27.88 e 27.89 , così i girasoli – avendo le stampe giapponesi come esempi – lo sono nelle due serie che Van Gogh realizzò tra l'agosto 1888 e il gennaio 1889. La prima di esse venne dipinta per decorare l'atelier nel quale Vincent intendeva lavorare con Paul Gauguin e poi anche la camera che a

Gauguin egli aveva riservato **Fig. 27.90**: «Se realizzo questo progetto, ci sarà una dozzina di tavole», scriveva a Theo, «perciò l'insieme sarà una sinfonia di blu e di giallo. Ci lavoro ogni mattina fin dall'alba. Perché i fiori appassiscono in fretta e bisogna dipingere l'insieme tutto in una volta».

Si tratta di fiori con i quali l'artista stesso, in un qualche modo, si identifica e che, una volta dipinti, non muoiono più. I mazzi di girasoli sono la raffigurazione del sole caldo del Sud, un sole che, dalle pareti delle stanze della «casa gialla», non tramonta mai, ma continua a irraggiare luce e calore anche durante le notti in cui Van Gogh lavora alacremente alle sue tele. Che i fiori si staglino contro un fondo giallo, verde acqua o celeste, la loro materia sembra differire da tutto il resto. Van Gogh ha trattato gli sfondi, i vasi, i piani d'appoggio con colori monocromi e, nella maggior parte delle tele delle due serie, stendendoli molto diluiti. In tal modo egli ne ha quasi del tutto annullato la tridimensionalità, aiutato in questo dall'assenza di ombre. I girasoli, invece, – con le ligule appassite o cadute e quindi con il solo disco centrale – sono stati dipinti conferendo al colore qualità plastiche, deponendolo sulla tela a pennellate pastose e grasse, o picchiettandolo, in modo che fossero i fiori, e solo

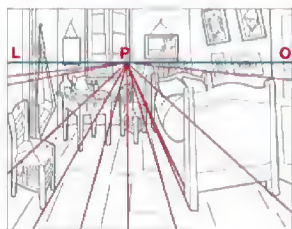
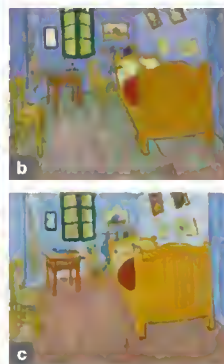
27.90 ↑↗
Vincent van Gogh, *Girasoli*.

a. Agosto 1888. Olio su tela, 92,1×73 cm. Londra, National Gallery.
b. Agosto 1888. Olio su tela, 92,×72 cm. Monaco, Neue Pinakothek.
c. Gennaio 1889. Olio su tela, 95×73 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.
d. Gennaio 1889. Olio su tela, 92,4×71,1 cm. Filadelfia, Museum of Art.

27.91 ←↓
Vincent van Gogh, *La camera di Van Gogh ad Arles*.

a. Settembre 1889. Olio su tela, 57,3×74 cm. Parigi, Musée d'Orsay.
b. 1888. Olio su tela, 72,4×91,3 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.
c. 1889. Olio su tela, 73,6×92,3 cm. Chicago, Art Institute.

27.92 ↖
Schema prospettico della *Camera di Van Gogh ad Arles*.

27.93 ↑↗
L'accostamento dei colori complementari nella *Camera di Van Gogh ad Arles*.

essi, a definire il volume e lo spazio. Il colore, dunque, riproduce le qualità materiche dei grandi fiori che crescono rigogliosi in Provenza.

La camera di Van Gogh ad Arles All'essenzialità delle stampe giapponesi, alla totale assenza di ombre proprie e portate che spesso ne caratterizzano i soggetti e le vedute degli interni si ispira *La camera di Van Gogh ad Arles*. L'artista, che ne eseguì tre copie – una prima nell'ottobre 1888 e altre due (una delle quali per la famiglia in Olanda) nel settembre dell'anno successivo Fig. 27.91 –, descrive il dipinto in questi termini in una lettera al fratello Theo:

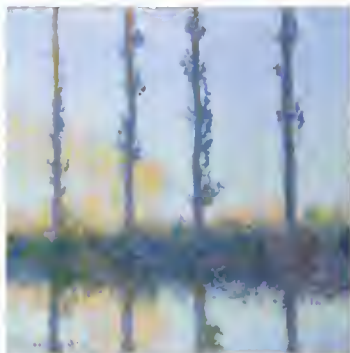
> «qui il colore è tutto e, dando alle cose uno stile più grande mediante la sua semplificazione, deve suggerire *il riposo* o *il sonno* in generale [...]. I muri sono di un violetto pallido. Il pavimento è a mattonelle rosse. Il legno del letto e le sedie sono giallo burro fresco. Il lenzuolo e i guanciali verde limone chiarissimo. La coperta rosso scarlatto. La finestra verde. Il tavolino da toeletta arancione, la bacinella blu. Le porte lilla [...] Alcuni ritratti sulle pareti, e uno specchio, e un asciugamano, e qualche abito»

In una successiva lettera indirizzata a Paul Gauguin Van Gogh precisa che «di bianco c'è solo la piccola nota dello specchio con la cornice nera (per infilarci anche la quarta coppia di complementari)», aggiungendo che il soggetto è «di una semplicità alla Seurat».

Accanto al giallo/viola 1, rosso/verde 2 e blu/arancione 3 – che nel dipinto sono accostati per raggiungere il massimo grado di luminosità Fig. 27.93 – l'artista aggiunge quella che per lui

■ **Ligula** Il girasole è un'infiorescenza, con fiori periferici (le ligule) di forma lanceolata che assumono la forma di una corolla, e con un disco centrale dai numerosi fiori disposti lungo direzioni a spirale. Al centro sono di colore verde, mentre l'anello esterno è a piccolissimi petali giallo-arancio. Sono i fiori del disco che danno i frutti.

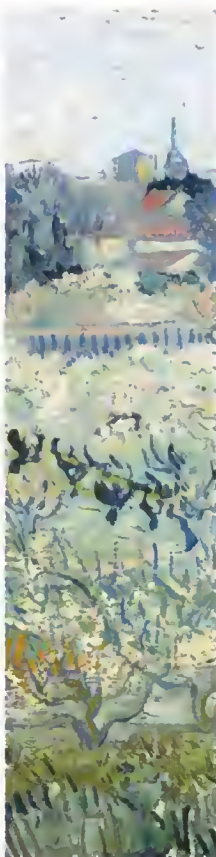
27.94 ←↙
Vincent van Gogh, *Veduta di Arles*, aprile 1889. Olio su tela, 72×92 cm. Monaco, Neue Pinakothek. Intero e particolare.

27.95 ↓
Claude Monet, *I quattro alberi*, 1891. Olio su tela, 81,9×81,6 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

è la "quarta coppia" di complementari, il nero/bianco.

Per Vincent «la vista del quadro deve *riposare* la testa, o piuttosto l'immaginazione» (frase che nella lettera a Gauguin diventa un più formale: «Con tutti questi toni molto vari [...] ho voluto esprimere un *riposo assoluto*»).

L'opera è organizzata prospetticamente **Fig. 27.92**: è possibile, infatti, individuare il punto di fuga e l'orizzonte alto, ma le deroghe al rigore algido della geometria, le linee di contorno di spessore variabile, il colore deposto per tratti che accompagnano le forme o che è steso per campiture uniformi (le pareti color violetta pallido, per esempio) rendono il dipinto vivo.

L'assenza di figure umane non comporta che la camera sia vuota e inanimata, che anzi, invece, è parlante. Ci sono gli ideali artistici di Van Gogh, i suoi vestiti appesi a un attaccapanni, i suoi occhi che vedono ciò che ha sistemato con cura. C'è un suo autoritratto che, come un santo protettore, veglia sul letto rifatto, sulla sedia che funge da comodino e sull'altra che lo aspetta per il riposo, sulle povere cose essenziali ordinate diligentemente sul tavolo della toeletta, quell'ordine a cui Van Gogh aspirava per "la testa" e per la sua stessa vita.

Veduta di Arles Van Gogh sa infondere ai suoi paesaggi la stessa potenza espressiva dei ritratti, come emerge con grande chiarezza nella *Veduta di Arles* **Fig. 27.94**, una tela dell'aprile 1889, anno che per

l'artista fu particolarmente doloroso anche a causa del forte riacutizzarsi delle sue crisi nervose. Peraltro, appena nel mese di marzo, una petizione di un gruppo di arlesiani che lo riteneva pericoloso, lo aveva costretto a un internamento forzato in ospedale, da dove sarebbe uscito proprio ai primi di aprile, accompagnato da Paul Signac che era andato a visitarlo.

La *Veduta di Arles*, delicatamente virata sulle fredde tonalità dei verdi e degli azzurri, è inquadrata e quasi scandita verticalmente da tre grandi alberi in primo piano. I rami spogli, rivolti al cielo biancastro come mani dalle lunghissime dita, alludono efficacemente allo stato d'animo di Van Gogh, alla continua, quanto vana ricerca di un difficile equilibrio interiore. La campagna sullo sfondo è solcata da ordinati filari di alberi in fiore che conducono dolcemente l'occhio verso il familiare e rassicurante profilo della cittadina provenzale.

Un taglio compositivo assai simile si riscontra in *Quattro alberi* **Fig. 27.95**, un olio del 1891 nel quale Claude Monet – che, come riferisce Theo van Gogh, aveva giudicato i dipinti di Vincent, come il miglior contributo esposto al *Salon des Indépendants* del 1890 – restituisce un'analoga cornice naturale, aggiungendovi la vaporosità rosata delle nuvole al tramonto e il riflesso argentino degli alberi nello specchio d'acqua antistante.

Notte stellata La pace che promana dai dipinti del periodo di Arles fu, purtroppo, di assai breve durata per l'artista.

L'8 maggio 1889 Van Gogh si fa ricoverare volontariamente nella struttura per alienati mentali di Saint-Paul de Mausole, vicino a Saint-Rémy de Provence; vi rimane per poco più di un anno. Lì gli vengono assegnate due stanze: una camera e una camera-atelier, dove può continuare a dipingere. Le tele di Vincent di questo periodo, che precede il ritorno al Nord, accolgono significati simbolici – cari all'amico Gauguin – mentre i colori, distribuiti in maggiore quantità sulla superficie del dipinto, consentono una tecnica prossima alla modellazione (come già nei *Girasoli*) › Pittura e tecnica, p. 552. *Notte stellata* (*Cipresso e paese*) **Fig. 27.96** è un'opera che si coglie con immediatezza, di grande fascino, dal forte potere evocatore, apparentemente semplice, ma di natura assai profonda e complessa.

In primo piano l'artista ha dipinto un alto e scuro cipresso, uno dei temi ricorrenti ai tempi del soggiorno a Saint-Rémy, un soggetto «difficile», come più volte Vincent ebbe a scrivere.

27.96 ↑
Vincent van Gogh, *Notte stellata* (*Cipresso e paese*), giugno 1889. Olio su tela, 73,7×92,1 cm. New York, Museum of Modern Art. Intero e particolare.

In una piccola valle si adagia un paesino **Fig. 27.97** – Saint-Rémy – dominato dalla cuspide di un campanile. A destra prosperano degli ulivi, le cui chiome ad arco si uniscono le une alle altre, quasi a formare, tutte assieme, una barriera. Sul fondo le alte colline delle Alpilles tagliano la tela diagonalmente, cosicché la maggior parte della superficie pittorica è occupata dall'aranciata luna falcata e dal vasto cielo stellato.

27.97 ↑↗↓
Notte stellata (*Cipresso e paese*). Particolari.

27.98 ←
Schema geometrico-compositivo delle "turbolenze" di *Notte stellata*.

Il cipresso è quasi l'aspirazione all'infinito, la tensione verso il cielo, la forza della pace cercata, specchio dell'anima inquieta di Van Gogh. Il paesaggio, a prima vista idilliaco e riconciliante, in effetti parla anche un'altra lingua, quella potente delle visioni romantiche di una natura terribilmente grandiosa e sublime. Il lume latteo della luna consente di distinguere le forme, mentre le amalgama.

Le colline azzurre nella notte, trattate con linee ondulate e parallele, non hanno più il rassicurante aspetto di rilievi pettinati dal vento, indorati e scaldati dal sole (come in Renoir), ma sembrano minacciose acque dilavanti, di cui le curve degli ulivi sono le frange più avanzate e ribollenti. E il cielo, con occhiute stelle più o meno splendenti, pare percorso da pericolose e aggressive palle di fuoco trascinate nella corrente densa dello spazio, che si modella in onde titaniche e vorticose, come rispondendo a un'implacabile necessità **Fig. 27.98**.

Campo di grano con volo di corvi Abbandonata la Provenza il 16 maggio 1890, Vincent van Gogh ritorna al Nord, stabilendosi a Auvers-sur-Oise, una località poco distante da Parigi. Più volte nel luglio di quell'anno l'artista aveva affrontato il tema della natura soggetta alla furia degli elementi e, piuttosto che raffigurare l'evento mentre accade, aveva, invece, enfatizzato l'avvicinarsi del momento cruciale. Le pianure gialle di grano, allora, brillano più del consueto sotto antinaturalistici cieli tempestosi **Fig. 27.99**.

Poco prima di suicidarsi Vincent van Gogh aveva dipinto la disperazione, la rabbia, la solitudine e la dolcezza che ancora aveva nel cuore: *Campo di grano con volo di corvi* è ritenuto – e a ragione – il suo testamento artistico e spirituale **Fig. 27.100**.

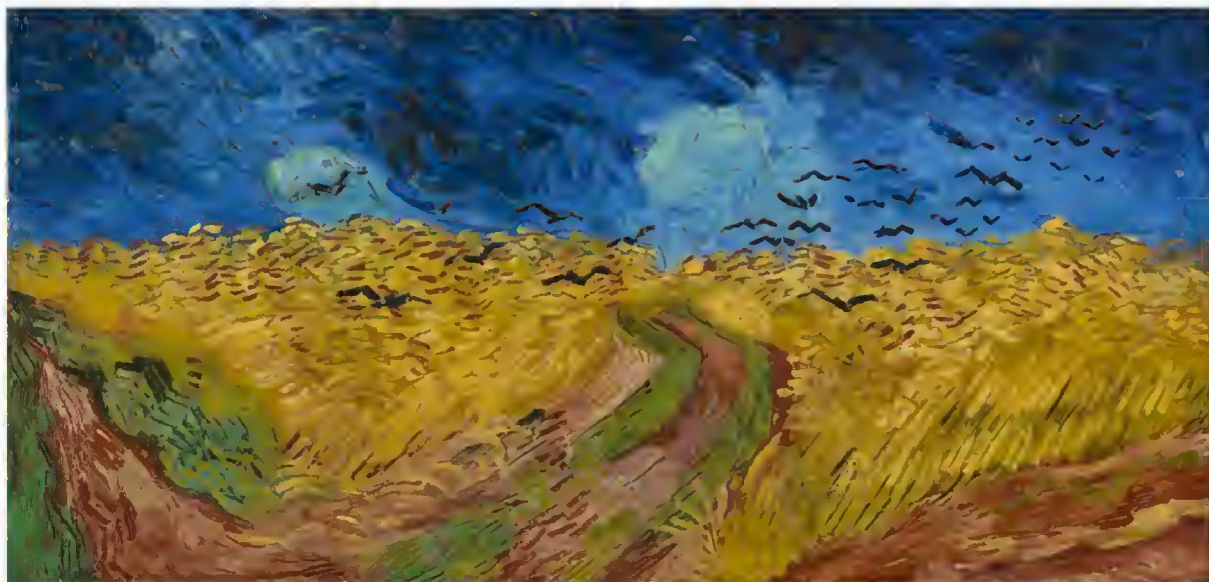
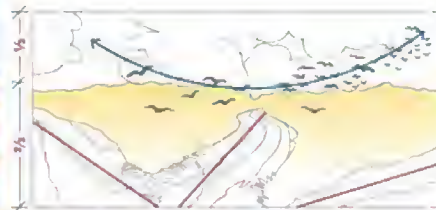
Una tempesta, quasi un presagio di lutto, si sta per abbattere su un campo di grano tagliato da tre viottoli divergenti bordati di verde e dai quali si leva, in uno scomposto volo radente, uno stormo di corvi neri (resi con l'essenzialità di semplici «w» rovesciate). Il dipinto è realizzato con una violenza che mai prima d'allora Van Gogh aveva osato riversare in una tela. Il campo di grano, scosso dal vento che piega le spighe, è trattato con frustate di giallo, date in spessore, mentre il cielo è incupito dal nero delle nubi minacciose.

La luminosità del cielo d'un azzurro profondo (che occupa un terzo della tela) e l'oro lucente del grano, a cui si affianca l'insieme brillante dei complementari rosso e verde dei viottoli, stanno per soccombere, vinti da un colore scuro che inesorabilmente li offusca e li copre **Fig. 27.101**. L'artista pare guardare impotente la maestosa terribilità dell'evento che si compie sotto i suoi occhi e, come l'uccellino in gabbia della lettera a Theo del 1880, se ne sta immobile «a guardare fuori il cielo turgido, carico di tempesta, e sente in sé la rivolta contro la propria fatalità» perché «gli uomini si trovano spesso nell'impossibilità di fare qualcosa, prigionieri di non so quale gabbia orribile, orribile, spaventosamente orribile».

27.99 ↑
Vincent van Gogh, *Campo di grano sotto un cielo tempestoso*, luglio 1890. Olio su tela, 50×100,5 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.

27.100 ↓→
Vincent van Gogh, *Campo di grano con volo di corvi*, luglio 1890. Olio su tela, 50,5×100,5 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum. Intero e particolare.

27.101 ↓
Schema compositivo di *Campo di grano con volo di corvi*.

27.7

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)

Arte e umanità dai *cabaret* ai postriboli di Parigi

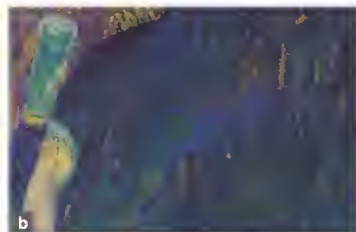
La breve e sfortunata vita del conte *Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec-Montfa* si svolge in gran parte nel quartiere parigino di Montmartre.

Nato il 24 novembre 1864 ad Albi, nella Francia meridionale, Henri trascorre una prima fanciullezza serena. Di salute cagionevole, ha la tragica sventura di subire tremendi traumi ai femori che gli impediscono un armonico sviluppo scheletrico e sono all'origine di quelle grandi sofferenze fisiche e psicologiche che non lo abbandoneranno per tutta la vita. Frequenta buone scuole, ma il suo desiderio principale è comunque quello di diventare pittore. Studia, pertanto, dal 1882 al 1886, negli atelier parigini di *Léon Bonnat* (1833-1922) e di Fernand Cormon; presso quest'ultimo conosce il condiscepolo Vincent van Gogh al quale resterà sempre legato.

Frequentatore di *cabaret*, di circhi, di *cafés-chantants*, di case di tolleranza, Henri de Toulouse-Lautrec, divorato dalla sifilide e dall'alcool, muore il 9 settembre 1901 a Saint-André-du-Bois, nel castello di Malromé. Solo due mesi dopo avrebbe compiuto 37 anni. I suoi amici ritenevano che i suoi eccessi altro non fossero che «un modo piacevole di suicidio», mentre lo stesso artista affermava: «Posso dipingere fino a quarant'anni, a partire da quarant'anni voglio essere svuotato».

Toulouse-Lautrec ha ben assimilato l'esperienza impressionista, ma ne ripudia i principi e i soggetti preferiti: la pittura *en plein air*, il paesaggio, i colori luminosi, la mancanza di prospettiva geometrica, l'indifferenza per il disegno preciso e per la linea di contorno. Su quest'ultima, invece, si fonda il disegno dell'artista, una linea spezzata, elastica e rapida, alla quale talvolta si aggiungono dei toni di colore.

Il disegno *Gueule de bois* (*Cerchio alla testa*) Fig. 27.102 è il ritratto di una giovane donna ubriaca, seduta a un tavolino rotondo, davanti a una bottiglia e a un bicchiere semivuoti. Spinta in avanti, verso destra, ella si appoggia con i gomiti ai bordi del tavolo, mentre la mano sinistra è portata a sostenerle la testa.

Il disegno è stato eseguito con un lieve tratto di matita azzurra ripassato, successivamente, a punta di pennello intinto nell'inchiostro bruno. L'azzurro è stato impiegato anche per definire le ombre ad ampie campiture o per dare visibilità e risalto alle presenze architettoniche o agli elementi di arredo

27.102 ↑
Henri de Toulouse-Lautrec, *Gueule de bois (Cerchio alla testa)*, ca 1887/1888. Matite nera e azzurra, inchiostro bruno su carta scolorita, 49,3×63,2 cm. Albi, Musée Toulouse-Lautrec, inv. D. 88.

Disegni e stampe

27.103 ↑↗
Elementi della tecnica di Toulouse-Lautrec.

a. *La clownessa Cha-u-Kao*. Particolare intero › Fig. 27.108.
b. *Ritratto di Monsieur Delaporte nel Giardino di Parigi*, ca 1893. *Gouache* su carta, 76×70 cm. Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek. Particolare.
c. *Donna che si tira su le calze*. Particolare intero › Fig. 27.110
d. *Pannello per il camerino della Goulue, alla Foire du Trône a Parigi*, 1895. Olio su tela, 298×316 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

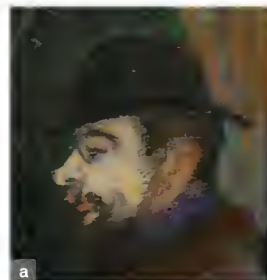
(il tavolino a sinistra o la lesena contro la quale risalta il profilo della donna). All'azzurro si unisce l'effetto della matita nera che rinforza il bordo del tavolino, definisce la *boiserie* e suggerisce l'ampiezza dell'ambiente accennandone lo spigolo destro.

Lo stile Per Toulouse-Lautrec «solo la figura esiste [...] il paesaggio non è che un accessorio». Il suo interesse, del resto, è riservato al mondo della notte e la luce che illumina i suoi quadri è quella dei lumi a gas o delle prime lampade elettriche. Il taglio che egli dà ai suoi dipinti è quello fotografico, suggerito dalle stampe giapponesi e ripreso dalle opere di Degas, che molto ammira e di cui si ritiene continuatore.

Toulouse-Lautrec ricorre a un limitatissimo

a

b

c

insieme di colori secondo una gamma non estesa – il verde, il rosso, l'azzurro, il violaceo, il giallo Fig. 27.103, a – e dipinge per giustapposizione di tratti, per sovrapposizioni b o per linee incrociate c, usando il pennello come fosse una matita e diluendo molto i colori a olio.

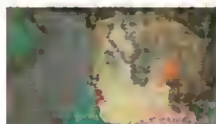
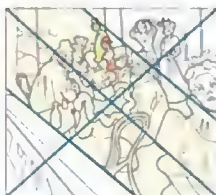
Spesso il fondo della tela e il beige della carta colorata o del cartone – che l'artista usa come supporti – traspaiono fra un tratto e l'altro e, pertanto, entrano a far parte della cromia d. I suoi dipinti non brillano, contrariamente a quelli degli Impressionisti, ma tendono all'opacità. L'effetto che Lautrec ottiene, e che evidentemente ricerca, è assimilabile, infatti, a quello dei pastelli. Il suo segno è nitido, veloce, nervoso. Tuttavia l'immediatezza, che pare il carattere più facilmente afferrabile dei suoi dipinti, è tale solo a un'osservazione superficiale. Infatti, dipingendo in atelier, ogni sua opera finita è preceduta da un minuzioso lavoro che contempla il ricorso alla fotografia, la realizzazione di bozzetti, l'esecuzione di schizzi d'insieme, le prove di colore, la scelta dell'effetto migliore.

Al Moulin Rouge Toulouse-Lautrec desidera vivere intensamente ed è affascinato dallo spettacolo umano. La sua indole lo porta a frequentare gli ambienti briosi, rumorosi, vivaci, ma i lustrini dei *cabaret* e le luci delle ribalte spesso nascondono un'umanità dolente e sfruttata. Infatti la vita notturna dei locali alla moda – un'attrattiva non indifferente per artisti e letterati alla ricerca di tipi umani ed emozioni – è anche quella dei lenoni, delle ballerine che all'occasione si trasformano anche in prostitute, dei personaggi equivoci, dei ricchi borghesi alla ricerca di avventure a pagamento, di esseri soli che restano tali anche in mezzo alle danze vorticose, alle risate e alla musica assordante.

Al Moulin Rouge Fig. 27.104 è uno dei più significativi dipinti di Toulouse-Lautrec. Eseguito probabilmente tra il 1892 e il 1893, raffigura un interno del famoso locale da ballo – in cui si avvicendavano spettacoli con ballerine e sciantose –, aperto il 5 ottobre 1889 sui *Grands boulevards* haussmanniani › Itin., p. 535. Frequentatore assiduo del *Moulin*, Henri si è ritratto in fondo, di profilo Fig. 27.105, a, come se fosse di passaggio, in compagnia dell'alto e amatissimo cugino Tapié de Céleyran. La struttura compositiva rinvia alla *Lezione di ballo* e all'*Assenzio* di Degas, con il punto di vista decentrato, la balaustra che taglia trasversalmente il dipinto e il tavolo dal ripiano di marmo bianco che le è perpendicolare. I personaggi si addensano al centro, lungo

27.104 ↑
Henri de Toulouse-Lautrec, *Al Moulin Rouge*, 1892-1893. Olio su tela, 123×141 cm. Chicago, Art Institute, Helen Birch Bartlett Memorial Collection.

27.105 ↗↓
Al Moulin Rouge. Particolari.

27.106 ↓
Schema geometrico e compositivo di *Al Moulin Rouge*.

■ **Lenoni** Dal latino *leno*, mediatore di amori mercenari, sinonimo di ruffiano.

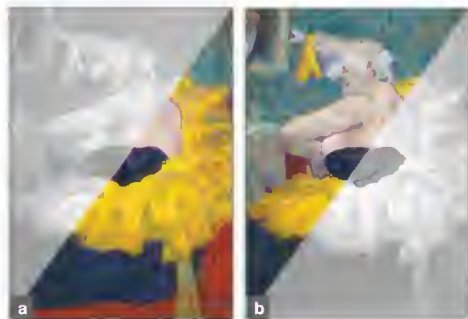
una fascia diagonale (orientata da destra a sinistra), avente come margini lo spigolo della balaustra e un'ideale linea – ben individuata dalla disposizione delle figure – a essa parallela **Fig. 27.106**. Grandi specchi – non così riflettenti come nel *Bar delle Folies Bergère* di Manet, e neppure così opachi come in Cézanne, ma più prossimi a quelli dell'*Assenzio* di Degas – rivestono le pareti dilatando l'effetto spaziale. Contro uno specchio, appunto, la *Goulue* (la Golosa), una delle attrazioni del locale, colta di spalle si ravvia i capelli. Al tavolo Toulouse-Lautrec ha raffigurato tre uomini – suoi amici – e due donne, ambedue stelle del *Moulin* e, a richiesta, accompagnatrici a pagamento. La *Macarona* – ballerina spagnola – è vista frontalmente **Fig. 27.105, b**, Jane Avril – ballerina e cantante – è invece la donna vista da dietro di tre quarti con i suoi rossi capelli **c**. All'estrema destra una donna bionda, dalle labbra scarlatte e con il volto ombreggiato di verde (l'ombra colorata è un evidente retaggio impressionista) ha la funzione di trascinare l'osservatore all'interno del quadro, come se fosse uno dei tanti avventori che, per caso, incrocia il suo sguardo. I colori sono scuri e opachi, appena vivacizzati da poche parti brillanti che sembrano ancore di luce. Nessuno parla, nessuno ride, ciascun personaggio è colto in un quasi irreale isolamento.

27.107 ↖
Henri de Toulouse-Lautrec, Personaggi femminili.

a. *Loïe Fuller alle Folies-Bergère*, 1893. Olio su cartone, 63,2×45,2 cm. Albi, Musée Toulouse-Lautrec.
b. *Yvette Guilbert saluta il pubblico*, 1894. Carboncino con tocchi di colore diluito su carta da imballaggio, 48×28 cm. Albi, Musée Toulouse-Lautrec.
c. *Jane Avril che danza*, 1892 ca. Olio su cartone, 85,5×45 cm. Parigi. Musée d'Orsay.
d. *La Goulue al Moulin Rouge*, ca 1891/1892. Olio su cartone, 79,4×59 cm. New York, Museum of Modern Art.
e. *Busto di Marcelle Lender*, 1895. Litografia, 36,5×27,5 cm. Sydney, Art Gallery of New South Wales.

27.108 ↗
Henri de Toulouse-Lautrec, *La clownessa Cha-u-Kao*, 1895. Olio su cartone, 54×49 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

27.109 ↗
Prevalenze cromatiche nella *Clownessa Cha-u-Kao*.

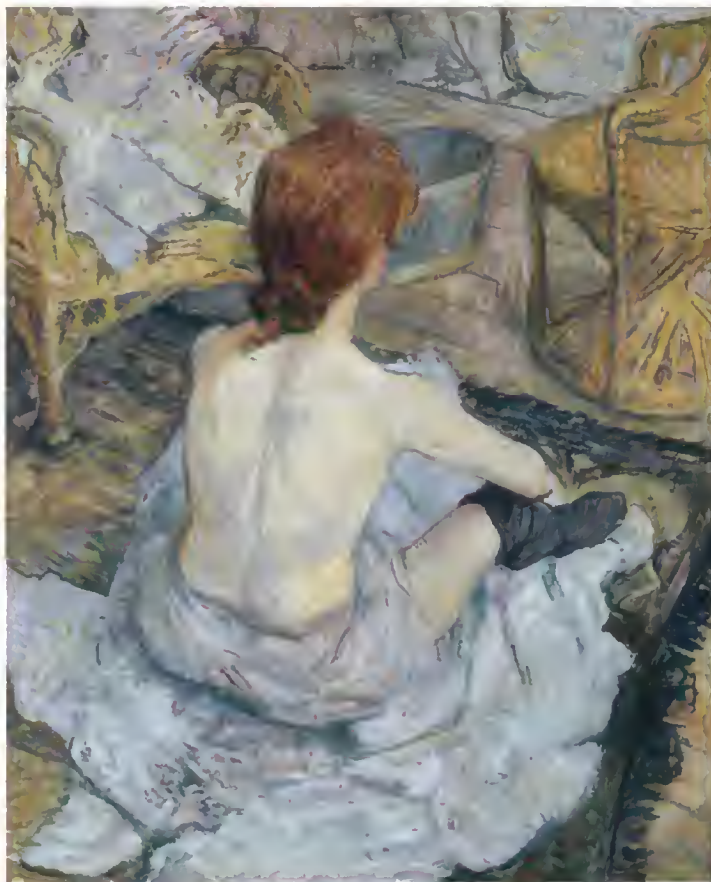
a. Colori decisi e brillanti
b. Colori più chiari e meno intensi

La clownessa Cha-u-Kao Se i locali notturni hanno dato un po' di gaiezza alla vita di Toulouse-Lautrec, per contro l'artista ne ha immortalato le protagoniste ritraendo cantanti, ballerine, star del momento. Prendono così vita Loïe Fuller **Fig. 27.107, a**, Yvette Guilbert **b**, Jane Avril **c**, la Goulue **d**, Aristide Bruant, Marcelle Lender **e**. Fra tali ritratti un posto speciale è riservato a quello della *Clownessa Cha-u-Kao* **Fig. 27.108**. Il nome d'arte orientalizzato altro non è se non la trascrizione fonetica di *Chahut-Chaos* («Baccano-caos»), dove il primo termine è il nome di un ballo, molto simile al *can-can*, in voga a Parigi proprio in quegli anni.

La donna è nel suo camerino e si sta aggiustando

il corsetto. Pochi elementi qualificano l'ambiente: un divano, un tavolino, uno specchio nel quale si riflette la sagoma di un uomo anziano. A tali elementi Toulouse-Lautrec aggiunge il diverso peso cromatico di due metà della tela, definite dalla diagonale che da sinistra sale verso destra: da una parte **Fig. 27.109, a** i colori sono più decisi, forti e brillanti, dall'altra **b**, invece, i chiari prevalgono sui pochi scuri.

Non più nel fiore degli anni, Cha-u-Kao rivela forme flaccide. L'abito è reso con pennellate verdi, azzurre e viola che, complessivamente, determinano un tono violaceo contro il quale brilla il giallo – suo complementare – del grande colletto ad ampie onde di tulle (che la donna sta fissando sulla parte anteriore del corsetto). Il giallo, invece, si spegne sul rosso del divano e sul verde della parete, non riuscendo a conferire al ritratto nulla di vivace e scherzoso.

La toilette L'ambiente delle case chiuse – il cui povero universo quotidiano egli sa cogliere con partecipazione e compassione, indagare e restituire con oggettività, senza mai cadere nel patetico o nel volgare – è l'unico nel quale Toulouse-Lautrec si sente profondamente a proprio agio, dove nessuno fa caso alla sua malformazione, ma neppure alla sua alta condizione sociale di facoltoso aristocratico.

Lautrec può girare liberamente all'interno delle case chiuse, ben accolto dalle prostitute che si lasciano ritrarre nelle occasioni più varie della loro giornata. È il caso, per esempio, della *Donna che si tira su le calze* **Fig. 27.110**, colta in un momento di intimità mentre si sta vestendo, o della *Toilette*, un dipinto del 1896, emblematico sia delle tematiche sia della tecnica dell'artista **Fig. 27.111**.

27.110 ↖
Henri de Toulouse-Lautrec, *Donna che si tira su le calze*, 1894. Olio su cartone, 58×48 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

27.111 ↑↓
Henri de Toulouse-Lautrec, *La toilette*, 1896. Olio su cartone, 67×54 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Dipinto e schema compositivo.

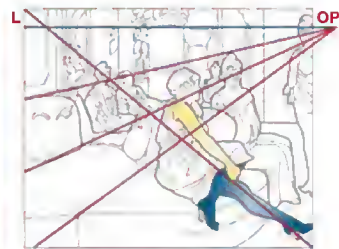
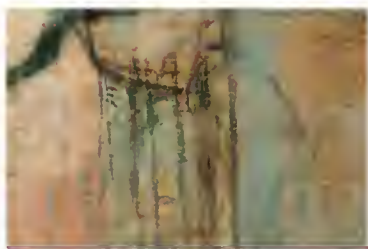
■ **Affiche** Voce francese che sta per «manifesto», «cartellone pubblicitario».

Il taglio prospettico della composizione di quest'ultimo dipinto appare arditamente fotografico, con un'evidente accentuazione del punto di vista dall'alto verso il basso. I poveri oggetti dell'ambientazione (la poltroncina e il divanetto di vimini, la tinozza metallica per il bagno, il *parquet* a listoni paralleli) rimandano immediatamente a Degas. Il disegno sicuro ed espressivo è evidenziato da pennellate veloci e marcate, soprattutto nei capelli e lungo il contorno esile del corpo.

I colori, graduati e giustapposti con equilibrio, sono usati con grande parsimonia, cosicché il fondo brunastro del cartone affiora qua e là. La lezione impressionista è qui arricchita grazie anche a suggestioni di forte realismo, vicine al gusto di Van Gogh.

Questa giovane sconosciuta che volge inconsapevolmente le spalle all'osservatore e indossa delle calze nere tirate fin sopra il ginocchio si aggiunge così alla lunga schiera di quell'universo di personaggi femminili dei quali Toulouse-Lautrec ha popolato i suoi dipinti e le sue *affiches* › par. 28.7.

Au Salon de la Rue des Moulins È del 1894 circa il dipinto *Au Salon de la Rue des Moulins* **Fig. 27.112**, il cui soggetto è il salone d'attesa della casa chiusa di Rue des Moulins dove Toulouse-Lautrec trascorreva gran parte delle sue giornate. Le donne sono raffigurate in un momento di tranquillità, in sottoveste, in vestaglia o chiuse entro lunghi abiti dal colletto alto, quasi monacali. Sono in piedi o sedute su comodi, grandi divani rosso-violacei. Ciascuna, tuttavia, pare silenziosa e assorta nei propri pensieri.

Dal leggero colore lasciato sulla tela dall'olio molto diluito traspare il sottostante disegno a carboncino, in particolare nella porzione destra del dipinto, in corrispondenza dell'architettura della sala, volutamente lasciata in uno stato non del tutto definito. La veduta è prospettica: il punto di fuga è in alto a destra, all'esterno del dipinto, e l'orizzonte è molto vicino al margine superiore della tela. In tal modo l'architettura sontuosa (di cui spiccano le mensole e le colonne di legno colorato e dorato) e le figure sono viste dall'alto, alludendo a un osservatore in piedi **Fig. 27.113**.

27.112 ↑↗
Henri de Toulouse-Lautrec, *Au Salon de la Rue des Moulins*, ca 1894. Carboncino e olio su tela, 111,5×132,5 cm. Albi, Musée Toulouse-Lautrec. Intero e particolari.

27.113 ↗
Schema prospettico e compositivo di *Au Salon de la Rue des Moulins*.

Le attitudini rilassate delle donne – in primo piano una di esse, appoggiata a un cuscino, ha una gamba distesa e l'altra piegata e ben trattenuta dalla mano destra, suggerendo, così, una delle diagonali della tela – creano un clima di calma posata che Toulouse-Lautrec ha sottolineato attraverso il taglio prospettico e il tono caldo dell'ampio locale. Così un luogo sordido è trasformato dall'artista in uno di vita quotidiana dove alcune donne, legate dalla sofferenza e dall'emarginazione, private della propria individualità, costantemente soggette a soprusi e malattie, ritornano a essere, per un po', quello che sono: persone.

27.8

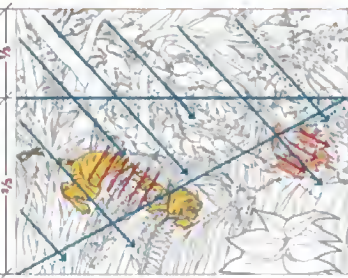
Rousseau il Doganiere (1844-1910)

Ruggiti e silenzi sospesi

Henri Rousseau (Laval, 1844-Parigi, 1910) è passato alla storia con il soprannome di «*Doganiere*» perché, prima di dedicarsi interamente alla pittura, è stato a lungo impiegato presso il dazio di Parigi. L'artista trova questa occupazione al ritorno dalla guerra nel 1871, dopo un arruolamento volontario per scampare alla prigione. Durante il lavoro d'ufficio, Rousseau intraprende una parallela attività artistica da dilettante, sostanzialmente priva di formazione accademica. Dopo aver partecipato ad alcune mostre, nel 1893 decide infine di lasciare l'incarico. La carriera nel nuovo campo non è tuttavia facile, continuamente segnata da problemi economici che lo portano anche a commettere reati finanziari, causa di una carcerazione. Alla pittura affianca poesia e musica, dando lezioni di violino per aumentare le magre entrate. La morte lo coglie, in solitudine e povertà, nel 1910 a Parigi, città nella quale ha trascorso quasi tutta la vita.

L'opera di Rousseau è segnata dall'estraneità ai canoni artistici dell'epoca, conseguenza della formazione da autodidatta: le regole dei rapporti di scala, delle proporzioni e della prospettiva sono trasgredite e la tela dipinta resta una superficie puramente bidimensionale. La sua pittura – definita *naïf* (cioè «ingenua») – propone una forma di moderno *primitivismo* poco compresa dai contemporanei, ma molto apprezzata dagli artisti delle Avanguardie artistiche dei primi del Novecento (come Pablo Picasso › par. 29.2, Robert Delaunay › par. 29.5 e il poeta Guillaume Apollinaire) e assai influente per i successivi sviluppi dell'arte.

Due temi hanno dominato il lavoro di Rousseau: il paesaggio e il ritratto, a volte combinati insieme (in quello che l'autore definiva «ritratto-paesaggio»).

Sorpresa! Dopo aver guardato inizialmente allo scenario urbano di Parigi e dintorni, l'artista inizia la produzione di dipinti ambientati nella giungla, un soggetto esotico reso popolare dalle contemporanee conquiste coloniali francesi, che Rousseau conosce solo attraverso le immagini pubblicate su libri, riviste, cartoline e la ricostruzione offerta nel Jardin des Plantes (orto botanico) di Parigi, dov'era solito studiare dal vero le diverse specie. «Quando sono in queste serre e vedo le strane piante da terre esotiche», scrive, «mi sembra di entrare in un *sogno*». *Sorpresa!* **Fig. 27.114** – una tela del 1891 – segna la prima comparsa del tema.

27.114 ↑↓
Rousseau il Doganiere, *Sorpresa!*, 1891. Olio su tela, 129,8×161,9 cm. Londra, National Gallery. Intero e particolare.

27.115 ↑
Schema grafico-compositivo di *Sorpresa!*.

27.116 ↗
Eugène Delacroix, *Tigre e serpente*, 1862. Olio su tela, 33,02×41,28 cm. Washington, Corcoran Gallery of Art.

Nel cuore della giungla agitata dalla tempesta, una tigre è appostata in agguato: l'osservatore non vede la preda che l'animale sta puntando e non sa se la «sorpresa» annunciata dal titolo si riferisca a questo o allo scatenarsi delle forze della natura, come lasciano presagire i fulmini che squarciano il cielo grigio.

La superficie è occupata per i due terzi inferiori dalla folta vegetazione della foresta, quasi un muro impenetrabile che si apre solo nella parte superiore **Fig. 27.115**: la ricchissima modulazione di verdi della flora si accende con i tocchi rossi delle piante a destra e con il manto striato della tigre sul lato opposto, in posizione asimmetrica. La composizione è unificata da una fitta trama di pennellate diagonali che indicano la pioggia battente.

Consapevole della tradizione artistica, che aveva avuto modo di studiare copiando i dipinti del Louvre, Rousseau rielabora in modo personale modelli offerti dall'arazzeria medievale e da autori come Delacroix **Fig. 27.116**. La sua tecnica, mossa dall'intento di riprodurre fedelmente la natura, genera al contrario un effetto irrealistico.

La zingara addormentata Su questa strada Rousseau proseguirà con la creazione di immagini sempre più distaccate dalla realtà, che ne faranno uno degli artisti preferiti della successiva corrente surrealista › par. 31.2. Ne offre la prova *La zingara addormentata* **Fig. 27.117** un'opera del 1897, misteriosamente scomparsa dopo essere stata esposta al *Salon des Indépendants* e ritrovata quasi quarant'anni dopo. L'artista la descrive in una lettera con queste parole:

> «Una negra girovaga, suonatrice di mandolino, con la giara a fianco, dorme profondamente, spossata dalle fatiche. Un leone passa per caso, l'annusa, ma non la divora. È un effetto di luna molto poetico. La scena si ambienta in un deserto del tutto arido. La zingara indossa vesti orientali».

È stato proprio questo scritto a consentire di attribuire con certezza a Rousseau l'opera, a lungo ritenuta un falso. L'ambientazione nel deserto, la monumentalità delle figure, la relazione armonica fra essere umano e natura, infatti, sono tutti elementi che la differenziano dal resto della produzione del Doganiere.

La composizione è equamente divisa lungo l'asse orizzontale che separa il cielo dalla terra **Fig. 27.118**: la scena si svolge in un deserto delimitato da un corso d'acqua, oltre il quale si erge in lontananza una fila di colline; il cielo, punteggiato di stelle, accoglie il disco della luna, che rischiara con la sua luce l'intera scena. Il suo chiarore argenteo accarezza il pelo del leone e fa risaltare l'abito a strisce multicolori della zingara. Il bastone stretto nelle mani della donna, insieme al mandolino e alla giara in primo piano sulla destra compongono una natura morta.

Grazie a uno stile fatto di semplificazione formale dove non mancano, tuttavia, riferimenti alla cultura visiva contemporanea **Fig. 27.119**, Rousseau crea una visione capace di sospendere tempo e spazio, densa di conseguenze per le ricerche artistiche future.

27.117 ↑↓
Rousseau il Doganiere, *La zingara addormentata*, 1897. Olio su tela, 129,5×200,7 cm. New York, Museum of Modern Art. Intero e particolare.

27.118 ↑
Schema grafico-compositivo della *Zingara addormentata*.

27.119 ↗
Alfred Jacquemart, *Leone che annusa un cadavere*, 1854. Bronzo. Parigi, Jardin des Plantes.

27.9

John Singer Sargent (1856-1925)

Il non impressionista che accende i colori

«Un americano nato in Italia, educato in Francia, che sembra un tedesco, parla come un inglese e dipinge come uno spagnolo»: così definiva se stesso *John Singer Sargent* (Firenze, 1856-Londra, 1925), la cui esistenza nomade si traduce in una pittura capace di unire caratteri molto diversi, che non consente di inquadrarlo in nessun movimento in particolare.

Nato a Firenze da genitori americani, Sargent trascorre un'infanzia e una giovinezza cosmopolite, seguendo la famiglia nei suoi frequenti spostamenti. Dopo aver iniziato il suo apprendistato artistico in Italia, nel 1874 si stabilisce a Parigi, dove studia nell'atelier di *Carolus-Duran* (Lille, 1837-Parigi, 1917) ed entra in contatto con gli Impressionisti. Intraprende quindi la carriera indipendente, riscuotendo, nonostante un esordio controverso, un successo crescente. Nel 1885 si trasferisce a Londra, ma continua a viaggiare, soggiornando spesso negli Stati Uniti. Dopo essersi affermato come uno dei maggiori ritrattisti della sua epoca, immortalando l'aristocrazia e l'alta borghesia europea e americana e le maggiori personalità contemporanee, negli anni precedenti alla morte Sargent perde il favore del pubblico, sempre più attratto dalle nuove ricerche delle Avanguardie del primo Novecento › cap. 29.

Madame X Sargent si rivela con un ritratto femminile, esposto con grande clamore al *Salon* del 1884. Per salvaguardare l'identità della donna ritratta, l'artista intitola l'opera *Madame X* **Fig. 27.120**, pseudonimo dietro cui si nasconde Virginie Avegno Gautreau, giovane moglie di un banchiere parigino. La donna è raffigurata in piedi, in un ambiente vuoto tranne che per un tavolo rotondo su cui appoggia la mano destra; la mano sinistra regge un ventaglio nero. Dello stesso colore è il lungo abito da sera sorretto dalle spalline dorate, che esalta il corpo ruotato leggermente di tre quarti **Fig. 27.122**. La testa, girata di profilo, è coronata da un gioiello a forma di mezzaluna. La bellezza della donna è enfatizzata dall'incarnato chiaro che risalta sul bruno dello sfondo. L'essenzialità del ritratto, la posa quasi altera e seducente del soggetto, consapevole del proprio fascino, alcuni dettagli (come la spallina destra dell'abito inizialmente calata **Fig. 27.121**, poi, dopo le critiche successive all'esposizione del dipinto, ridipinta nell'attuale posizione) destano immediatamente scandalo, perché ritenuti indecorosi e lesivi del buon gusto. A dispetto delle critiche, anni dopo Sargent avrebbe definito quest'opera «la cosa migliore che io abbia fatto». Elaborata attraverso numerosi disegni **Fig. 27.123**, la tela sintetizza il vasto mondo di riferimenti in cui l'artista si muove fin dagli esordi, che spazia dal Seicento spagnolo a Manet e all'Impressionismo, dal Rinascimento veneto alle stampe giapponesi.

27.120 ↗
John Singer Sargent, *Madame X*, 1883-1884. Olio su tela, 208,6×109,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.
M Costume

27.121 ↑
Madame X prima del ritocco in una fotografia di Sargent.

27.122 ↑
Schema grafico della postura e dei movimenti di *Madame X*.

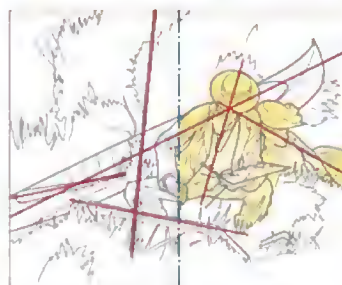
27.123 →
John Singer Sargent, *Madame X* (*Madame Pierre Gautreau*), 1883-1884. Grafite su carta senza segni di vergatura bianca, 24,8×33,5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.
M Disegni e stampe

Carnation, Lily, Lily, Rose Lo scandalo suscitato da *Madame X* spinge l'artista ad abbandonare Parigi. È la campagna inglese a fornirgli il motivo di *Carnation, Lily, Lily, Rose* (*Garofano, giglio, giglio, rosa*, dal titolo di una canzone popolare all'epoca) **Fig. 27.124**, eseguito in occasione di due soggiorni a Broadway, un villaggio del Worcestershire dove si era stabilita una colonia artistica, in cui Sargent trascorre le estati del 1885 e 1886. La scena è ambientata in un giardino e ritrae le due figlie di *Frederick Bernard*, un illustratore amico dell'artista. Le piccole Dolly e Polly (da sinistra a destra), rispettivamente di undici e sette anni, sono colte mentre accendono due lanterne giapponesi. Le figure sono incorniciate dalla natura rigogliosa del giardino, che dispensa generosamente i fiori cantati nel titolo: garofani, gigli, rose.

27.124 ↑↗↓
John Singer Sargent, *Carnation, Lily, Lily, Rose* (*Garofano, giglio, giglio, rosa*), 1885-1886. Olio su tela, 174×153,7 cm. Londra, Tate Britain. Intero e particolari.

Il grande numero di disegni e studi preparatori testimonia la complessità del processo esecutivo dell'opera, che rielaborava una precedente, differente idea compositiva. Scrive in modo telegrafico l'artista in una lettera alla sorella: «Soggetto terribilmente difficile. Impossibili colori brillanti dei fiori e delle lampade e verde più intenso del prato sullo sfondo. Le vernici non sono abbastanza vivide. E inoltre l'effetto dura soltanto dieci minuti».

Seguendo i dettami impressionisti, la tela è realizzata *en plein air*. L'autore è mosso infatti dal desiderio di cogliere la luminosità tenue e fredda del tramonto, su cui risalta la luce calda dei fuochi delle lanterne. Uno scrittore, testimone dell'esecuzione del quadro, racconta che Sargent vi si

27.125 ←
John Singer Sargent, *Uno studio all'aperto*, 1889. Olio su tela, 65,9×80,7 cm. New York, Brooklyn Museum.

dedicava quotidianamente per non più di due-tre minuti, il brevissimo lasso di tempo in cui duravano le condizioni di luce richieste. L'adozione di questa tecnica, radicale per il pubblico inglese dell'epoca, riflette la pratica impressionista e postimpressionista, che prevedeva il lavoro continuativo per giorni alla stessa ora al fine di ottenere le medesime condizioni ambientali. In questo modo il soggetto diminuisce d'importanza in favore del gioco formale del colore sulla superficie della tela. Qui la ricca trama pittorica dispiega un fondo verde scuro, su cui spiccano soprattutto le note di bianco (degli abiti e dei gigli), rosa, rosso e giallo degli altri fiori, a comporre una sinfonia di colori.

Alla matrice francese, Sargent unisce riferimenti al decorativismo dell'arte giapponese e alla cultura vittoriana inglese, con una forte tradizione legata al giardino (che assegnava ai fiori un valore simbolico) e il tema dell'innocenza infantile.

Uno studio all'aperto Il legame con l'Impressionismo resta una costante nel lavoro di Sargent. Lo dimostra un'opera del 1889, *Uno studio all'aperto* Fig. 27.125, nella quale l'artista riprende due elementi tipici del movimento che ormai da tre anni aveva cessato il percorso comune: il lavoro *en plein air* (cui si riferisce il titolo) e il tema dell'acqua.

Sull'esempio di Monet, cui aveva reso omaggio qualche tempo prima Fig. 27.126, Sargent ritrae qui l'amico artista *Paul Helleu* (Vannes, 1859-Parigi, 1927) mentre dipinge all'aperto, in compagnia della giovane moglie, nella campagna inglese (a Fladbury, nell'area collinare di Cotswolds). L'uomo è seduto sulla sponda erbosa di uno specchio d'acqua, davanti a una canoa che probabilmente gli è servita come mezzo di trasporto. Con il volto parzialmente coperto da un cappello di paglia, stringe nella sinistra la tavolozza mentre con l'altra mano lavora a una piccola tela. Alle sue spalle la moglie – stesa a terra – guarda avanti a sé, quasi disinteressata alla scena.

Impressionista è lo schema compositivo, basato su un taglio fotografico che vuol restituire l'immediatezza della visione (il corpo della donna è tagliato dal margine della tela) Fig. 27.127 : la struttura asimmetrica – le figure umane occupano la metà di destra della tela – è costruita da un incrocio di linee diagonali (i corpi dei protagonisti, la canoa e il remo, la canna da pesca a cui la tela è appoggiata, i bordi del quadro nel quadro). Impressionista è anche la pennellata sciolta, che restituisce con vivezza la gamma dei verdi e dei bruni del fondo erboso Fig. 27.128 , aperto solo nell'angolo in alto a sinistra verso l'acqua.

Il ritrovamento di fotografie collegabili al dipinto lascia supporre che quest'ultimo, diversamente da quanto avveniva per le opere impressioniste, non sia stato realizzato interamente *en plein air*, ma che sia stato completato in studio.

27.126 ↗
John Singer Sargent, *Claude Monet mentre dipinge ai bordi di un bosco*, 1885. Olio su tela, 54×64,8 cm. Londra, Tate Britain.

27.127 ↗
Schema grafico-compositivo di *Uno studio all'aperto*.

27.128 ↓
Uno studio all'aperto. Particolare.

27.10 Il Simbolismo

Dimensione oltre il visibile

L'esigenza di guardare oltre la realtà visibile, di superare una concezione dell'arte intesa come pura rappresentazione della natura, conduce, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta del XIX secolo, una serie di letterati e artisti a rappresentare la realtà oltre il mondo visibile per mezzo di *allusioni simboliche*. Con *Simbolismo* si indica una corrente artistica che ha origine in Francia e Belgio, ma si diffonde presto anche in altri Paesi europei (in modo particolare in Germania, Austria, Olanda, Svizzera, Ungheria, Russia, ma anche in Italia) fra gli anni Ottanta dell'Ottocento e il primo decennio del XX secolo circa. Più che un movimento organico e strutturato, il Simbolismo può essere definito come un'atmosfera, che assume connotazioni diverse a seconda del Paese e dei singoli artisti. Anche per questo, pur in presenza di un manifesto – pubblicato nel 1886 dallo scrittore e poeta Jean Moréas (1856-1910) – è difficile circoscrivere il Simbolismo entro confini precisi.

Secondo Moréas, al centro della poetica simbolista c'è l'*Idea*, che si vuole «rivestire [...] in una forma percepibile ai sensi»; per questa ragione il Simbolismo si dichiara «nemico [...] della descrizione oggettiva». Il bersaglio polemico è la visione del mondo di stampo materialistico e razionalistico, riflesso dei rapidi cambiamenti sociali avvenuti nella seconda metà dell'Ottocento, che nell'arte aveva trovato espressione, fra gli anni Cinquanta e Settanta, nelle poetiche del Realismo e dell'Impressionismo.

Nella cultura simbolista converge una molteplicità di influssi provenienti da campi diversi: dalla filosofia (Friedrich Hegel, Arthur Schopenhauer, Henri Bergson) alla letteratura (Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe), alla musica (Ludwig van Beethoven **Fig. 27.129**, Richard Wagner). Per quanto riguarda le arti visive, lo sguardo si volge soprattutto al Romanticismo e agli artisti che ne avevano aperto la strada (come William Blake), ai Preraffaelliti, alla pittura dei Primitivi (cioè di quegli artefici vissuti prima del XV secolo) ma anche ad artisti quali lo statunitense *James Whistler* (1834-1903) o il francese Pierre Puvis de Chavannes › Ciclo, p. 516.

Il Simbolismo indaga le dimensioni che si trovano oltre la realtà visibile: l'immaginazione, il sogno, il trascendente e il sovrannaturale (la spiritualità, la religione), la magia, l'esoterismo. Da questi interessi derivano temi come il mito, l'eros, la morte, con una predilezione per le loro manifestazioni più estreme: la decadenza e la degenerazione causate dalla malattia, l'edonismo **Fig. 27.130, a**, la follia, il male, il peccato **b**, il feticcio **c**, la notte **d**, l'enigma **e**. Un orizzonte estetico che sarà determinante per il successivo sviluppo del movimento surrealista › par. 31.2.

Il dialogo fra le diverse arti è una delle principali caratteristiche dell'estetica simbolista. La pittura è il linguaggio privilegiato, che tuttavia non si cristallizza in uno stile determinato, lasciando agli artisti la libertà di percorrere strade diverse. Particolare è il caso dell'Italia, in cui le tematiche simboliste sono affrontate prevalentemente nell'ambito del Divisionismo › par. 27.11.

Portando alle estreme conseguenze l'idea dell'artista come genio, tipica della sensibilità romantica, figura centrale dell'estetica simbolista diventa l'*esteta*, il raffinato *dandy* alla perenne ricerca del bello e che rifiuta snobisticamente i valori della società borghese.

Al Simbolismo si rifanno diversi gruppi di artisti, quali i Nabis, che si ispirano all'insegnamento di Paul Gauguin, e i cosiddetti Rosa-Croce, che esaltano le componenti mistiche dell'arte.

La circolazione delle idee simboliste, infine, è agevolata anche dalla nascita di un gran numero di riviste come «Le Symbolisme», «La Pléiade» (entrambe fondate nel 1886) e «La Revue Blanche» (1889). Sulle loro pagine, gli artisti hanno spesso modo di intervenire, lavorando tanto sul piano dell'immagine quanto su quello della parola, con l'elaborazione di scritti che testimoniano una crescente riflessione teorica.

27.129 ← Max Klinger, *Monumento a Beethoven*, 1902. Marmi colorati diversi e bronzo con intarsi di vetro, metallo, avorio e pietre preziose, altezza totale 310 cm. Lipsia, Museum der bildenden Künste.

■ **Nabis** Dall'ebraico «profeti». Gruppo di artisti francesi attivo a Parigi negli anni Novanta dell'Ottocento. La sua origine risale all'incontro del giovane *Paul Sérusier* (1864-1927) con Paul Gauguin nel 1888 a Pont Aven. Seguendo la lezione del maestro, i *Nabis* propongono un Simbolismo orientato verso contenuti spirituali. Alla pittura affiancano l'impegno nelle arti applicate.

↑ Paul Sérusier, *Il talismano*, 1888. Olio su legno, 27×21 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

■ **Rosa-Croce** Antico ordine mistico esoterico che ha per simbolo una croce con una rosa al centro. Sotto questa denominazione si svolge a Parigi dal 1892 al 1897 un'esposizione artistica annuale (*Salon de La Rose + Croix*). Guidata dell'eccentrico scrittore Joseph Péladan (1859-1918), la confraternita incarna una declinazione del Simbolismo di tipo mistico.

27.130 ↖↑↓
Temi della pittura simbolista.
a. Félicien Rops, *Pornocrates*, 1878. Acquerello, pastello e rialzi a *gouache*, 75×48 cm. Namur, Musée provincial Félicien Rops.
b. Franz von Stuck, *Il peccato*, 1912. Olio su tela, 88×52,5 cm. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie.
c. Max Klinger, *Azione*, tavola II da *Un guanto*, Opus VI, 1881 (stampa eseguita nel 1880). Acquaforte, 29,9×21,1 cm. New York, Museum of Modern Art.
d. Ferdinand Hodler, *Notte*, 1890. Olio su tela, 116×299 cm. Berna, Kunstmuseum.
e. Ferdinand Khnopff, *Arte* (*Sfinge, Carezze*), 1896. Olio su tela, 50×150 cm. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. Intero e particolare.

Gustave Moreau (1826-1898)

Gustave Moreau nasce a Parigi nel 1826 da una ricca famiglia borghese e vi muore nel 1898. All'École des Beaux-Arts frequenta i corsi del pittore neoclassico *François Picot* (Parigi, 1786-1868). Fondamentale per la sua formazione è, però, un viaggio in Italia (1857-1859) dove – fra Roma, Firenze, Milano, Venezia, Pisa, Siena, Napoli – ha modo di studiare l'arte del Quattro e Cinquecento. A questi modelli, aggiunge l'amore per pittori contemporanei come Delacroix e *Théodore Chassériau* (Samaná, Repubblica Dominicana, 1819-Parigi, 1856).

Moreau partecipa di rado agli eventi artistici parigini, preferendo rimanere chiuso nel suo studio, che alla morte lascia allo Stato perché lo trasformi in un museo (l'attuale Musée Gustave Moreau).

Nel 1892 diventa professore all'École des Beaux-Arts della città natale: fra i suoi allievi, Henri Matisse e diversi artisti *fauves* › par. 28.5.

Moreau vede nella pittura una

> «nobile poesia del silenzio vivente e appassionato! Un'arte bella che sotto il velo materiale, specchio della bellezza fisica, riflette ugualmente i grandi impulsi dell'anima, dello spirito, del cuore e dell'immaginazione e risponde a queste esigenze divine dell'essere umano di tutti i tempi».

La mitologia, la letteratura e la storia sono le fonti da cui trae materia per i suoi dipinti. «Portato ai sogni, alle fantasmagorie dell'immaginazione», come scrive di se stesso, l'artista dichiara: «Credo solo a ciò che non vedo e unicamente a ciò che sento».

Edipo e la Sfinge Con *Edipo e la Sfinge* Fig. 27.131, presentato al *Salon* del 1864, Moreau ottiene la prima, grande affermazione ufficiale.

L'opera raffigura il momento in cui Edipo riesce a sciogliere l'enigma. La Sfinge, al centro di una

27.131 ←↑
Gustave Moreau, *Edipo e la Sfinge*, 1864. Olio su tela, 206,4×104,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Intero e particolare.

27.132 ↓
Schema compositivo di *Edipo e la Sfinge*.

27.133 ↑
Gustave Moreau, *Edipo e la Sfinge*, s.d. Gesso e carboncino su cartone, 204×104 cm. Parigi, Musée Gustave Moreau.

Disegni e stampe

tela di formato verticale, è avvinghiata al corpo di Edipo, la cui nudità eroica è solo parzialmente coperta da un mantello verde. I due si scambiano uno sguardo intenso. La composizione della scena è asimmetrica: il peso infatti è spostato sul lato destro, dove sono concentrati i personaggi. Intorno a loro è il paesaggio desolato del monte Ficio, dove alte pareti rocciose si elevano sotto un cielo plumbeo. Il terreno in primo piano mostra la visione orrenda di brandelli di corpi: le vittime della Sfinge. Sulla destra s'innalza una snella colonnina su cui è appoggiato un vaso decorato, al quale fa da contrappeso, dalla parte opposta della tela, il ramo di una pianta Fig. 27.132.

Fra i numerosi bozzetti preparatori per l'opera definitiva, particolarmente significativo è un cartone a carboncino e gesso Fig. 27.133. In questo studio – di dimensioni pari a quelle del dipinto finito – la composizione asimmetrica della scena, la posizione e le proporzioni dei due protagonisti sono ormai quelle definitive, ma mancano ancora molti degli elementi che descrivono l'ambiente entro cui si svolge la scena. L'artista delinea con il carboncino i contorni e i particolari anatomici dei personaggi, lasciando al gesso bianco i rialzi luminosi; meno definito è invece il paesaggio roccioso dello sfondo.

Nei suoi appunti Moreau fornisce una delle possibili chiavi di lettura di quest'opera che non ha mai cessato di sollecitare interpretazioni diverse:

> «Il pittore immagina l'uomo che raggiunge l'ora seria e importantissima della sua vita e si trova in presenza dell'enigma eterno [...]. L'anima forte e ferma sfida le bestialità del mostro. L'uomo [...] sfida i colpi brutali e inquietanti della materia. Con gli occhi fissi all'ideale, procede con fiducia verso il suo obiettivo dopo averla schiacciata sotto i piedi».

La composizione asimmetrica rielabora suggestioni tratte da Ingres › Fig. 24.161. Allo sguardo verso il passato Moreau unisce uno spiccato gusto per la preziosità della materia pittorica e per il decorativismo.

Esiodo e la musa Ancora dall'Antichità greca proviene un altro dei temi su cui Moreau torna più volte nel corso degli anni: la raffigurazione del poeta greco Esiodo, vissuto fra l'VIII e il VII secolo a.C.

Esiodo e la musa Fig. 27.134, opera tarda dell'artista (1891), è in realtà il risultato di una lunga ricerca formale da parte di Moreau.

Al centro della composizione Esiodo, nudo, avanza sospinto dalla musa alata alle sue spalle. Il giovane poeta tiene fra le mani una grande lira, simbolo della sua arte, nella quale ha raggiunto una grandezza tale da guadagnarsi la corona d'alloro che gli cinge il capo. La musa, abbigliata con una ricca veste rossa, guida la mano del poeta, a significare l'ispirazione. Un lussureggiante sfondo naturale incornicia le due figure: uccelli, fiori, piante che si arrampicano sulle pareti rocciose, mentre sullo sperone centrale sorge un tempio dedicato alle muse sul monte Elicona. Nel cielo celeste, appena increspato da qualche nube, splende una stella.

Odilon Redon (1840-1916)

Jean-Bertrand Redon, meglio conosciuto come *Odilon*, nasce a Bordeaux nel 1840 in una famiglia borghese. Dopo un'infanzia solitaria nella tenuta di famiglia a Peyrelebade, nella Francia Sud-occidentale, trascorsa nella contemplazione della natura, Redon torna nella città natale e inizia la sua formazione artistica fra Bordeaux – importante l'apprendistato presso l'incisore *Rodolphe Bresdin* (Le Fresne-sur-Loire, 1822-Sèvres, 1885) – e Parigi, dove si trasferisce definitivamente nel 1872. Nella capitale francese incontra Gustave Moreau, che lo mette in contatto con l'ambiente dei Simbolisti. Fino al-

la morte conduce un'esistenza tranquilla allontanandosi di rado da Parigi (nel 1878 è in Belgio e in Olanda), città dove muore nel 1916.

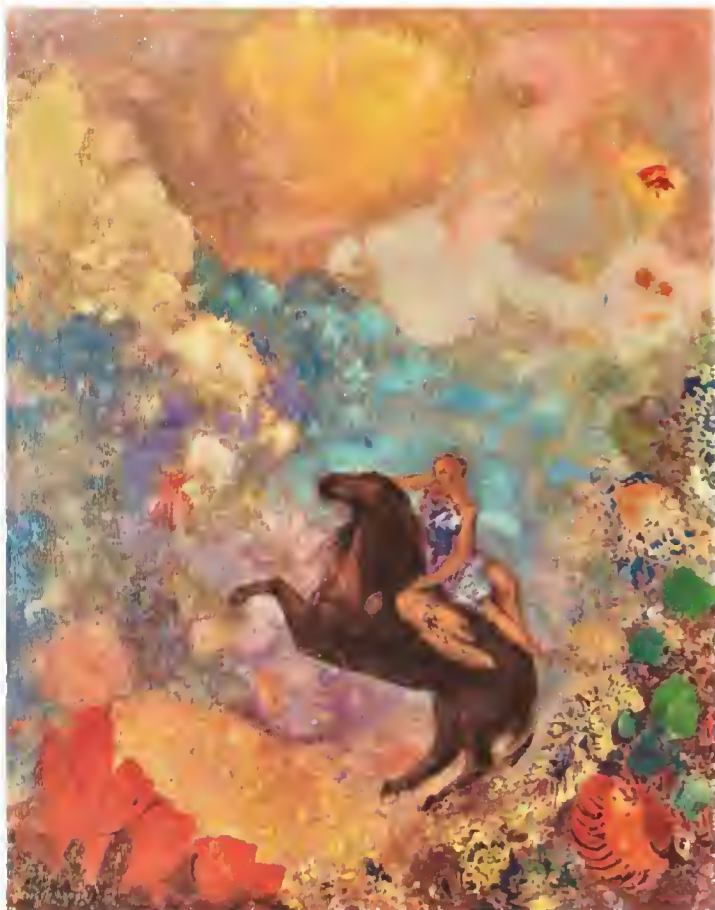
Nella produzione di Redon si possono individuare due fasi ben distinte: la prima, anteriore al 1890, è quasi interamente dedicata alla realizzazione di disegni (soprattutto a carboncino) e litografie, dove predomina l'uso del nero. Dagli anni Novanta l'artista si converte all'uso del colore, realizzando opere prevalentemente a olio e a pastello, con formati sempre più grandi, e impegnandosi anche nell'ambito della decorazione.

27.134 ↑
Gustave Moreau, *Esiodo e la musa*, 1891. Olio su tavola, 59×34,5 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

27.135 ↗
Odilon Redon, *L'occhio-mongolfiera*, 1878. Carboncino e gesso su carta colorata, 42,2×33,3 cm. New York, Museum of Modern Art.

Redon è mosso dall'intento dichiarato di «far vivere umanamente degli esseri inverosimili secondo le leggi del verosimile mettendo, per quanto è possibile, la logica del visibile al servizio dell'invisibile». La sua arte visionaria e fantasiosa attinge al mondo della mitologia, della letteratura (Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Gustave Flaubert), della religione (non solo cristiana ma anche buddista) e della scienza (botanica e teoria dell'evoluzione), aprendo la strada all'esplorazione del sogno e della notte, dimensioni predilette dal Simbolismo. Partendo dalla rappresentazione di oggetti reali, il pittore crea un mondo di fantasia popolato di teste decapitate, creature mostruose, animali antropomorfi.

Redon afferma di aver inserito nelle sue opere «una piccola porta aperta sul mistero», che significa per lui «l'essere continuamente nell'equivoco, nei doppi e tripli aspetti, indizi di aspetti (immagini nelle immagini), forme in divenire o che si configurano a seconda dello stato d'animo di chi guarda».

Occhio-mongolfiera Alla prima fase dell'opera di Redon appartiene *Occhio-mongolfiera*, un disegno eseguito a carboncino e gesso su carta colorata Fig. 27.135. Al centro un grande occhio che assume le sembianze di una mongolfiera si eleva nel cielo. La pupilla e le lunghe ciglia sono rivolte verso l'alto; una miriade di fili unisce il globo a un disco su cui è collocata una piccola testa tagliata all'altezza del naso. Il prodigioso pallone aerostatico s'innalza su un cielo chiaro appena increspato di nubi, lasciandosi in basso un terreno brullo.

Soggetto carico di simbolismo e fra i più ricorrenti nell'opera di Redon, l'occhio è «indispensabile per assorbire gli elementi che nutrono l'anima». In questo episodio, l'occhio-mongolfiera è metafora di uno sguardo che si eleva dal mondo visibile – con la sua limitatezza – verso una dimensione superiore, un'altra realtà: l'infinito.

27.136 ↑
Odilon Redon, *Musa su Pegaso*, 1900. Olio su tela, 54×73 cm. Collezione privata.

27.137 ↓
Schema compositivo di *Musa su Pegaso*.

Musa su Pegaso Se il distacco fra la prima e la seconda fase della produzione di Redon è piuttosto netto dal punto di vista formale, resta tuttavia un legame di continuità tematica.

A testimoniarlo è la riproposizione di soggetti come quello mitologico di Pegaso, cui l'artista era molto legato, il cui simbolismo allude alla creatività artistica e alla lotta contro il mondo materiale. In *Musa su Pegaso*, per esempio, un dipinto del 1900 **Fig. 27.136**, ogni appiglio narrativo viene meno, e Pegaso è raffigurato semplicemente in posa trionfante, cavalcato da una musa.

La figura femminile è stesa di fianco sul dorso dell'animale rampante. La sagoma scura del cavallo risalta sullo splendente fondo multicolore: un luogo irreale e indefinito, in cui fiori e piante si mescolano a puri colori. Questo scenario, che finisce in realtà per occupare la maggior parte del dipinto, ricorda da un lato gli studi di botanica che l'autore aveva intrapreso in gioventù, dall'altro i suoi più recenti interessi nei confronti della decorazione.

Avvolgendo con tonalità calde (rossi, arancioni, gialli) un nucleo freddo (celesti, violetti) **Fig. 27.137**, l'artista crea una sinfonia cromatica sapientemente modulata, che annuncia l'imminente liberazione del linguaggio pittorico nell'astrattismo.

Arnold Böcklin (1827-1901)

Fra i precursori della sensibilità simbolista nel mondo tedesco, *Arnold Böcklin* nasce a Basilea nel 1827 e si forma fra Düsseldorf – dov'è allievo del paesaggista *Johann Wilhelm Schirmer* (Jülich, 1807-Karlsruhe, 1863) – e Ginevra. L'artista trascorre gran parte della sua vita spostandosi fra Italia, Germania e Svizzera, con periodici ritorni a Basilea. Muore nel 1901 a San Domenico di Fiesole, nei pressi di Firenze.

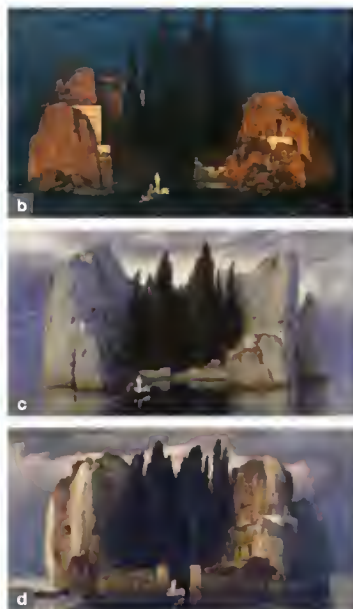
Partito dalla pittura di paesaggio, Böcklin approda nella maturità alla mitologia, popolando le sue opere di fauni, ninfe, sirene, tritoni, nereidi, centauri. Poco interessato agli eventi a lui contemporanei, condivide con una parte importante della cultura tedesca dell'epoca un grande amore per il passato e per il Mediterraneo: ideali che trova incarnati nel paesaggio e nella cultura italiani.

Nel corso dei suoi numerosi viaggi entra in contatto con diversi linguaggi artistici, elaborando uno stile in cui confluiscono elementi ripresi dall'Antico (gli affreschi pompeiani in modo particolare), dal Rinascimento italiano e dal Seicento olandese. Sperimentatore inesausto di tecniche del passato, affida al mito contenuti simbolici.

Isola dei morti L'*Isola dei morti*, attualmente conservata al Kunstmuseum di Basilea, è la prima delle cinque versioni del medesimo soggetto che Böcklin realizzò nel corso di un decennio, una delle quali è andata distrutta durante la Seconda guerra mondiale **Fig. 27.138**.

Nel mezzo di un mare scuro e calmo, sorge un'isola: le sue pareti rocciose sono scandite da aperture e da costruzioni che le conferiscono un carattere funerario, così come gli alti cipressi che occupano svettanti il centro della tela. Verso l'isola avanza una barca guidata a poppa da un rematore che conduce una figura ammantata di bianco, in piedi davanti a quella che sembra una bara. Un cielo plumbeo incombe sulla scena carica di mistero.

La composizione è imperniata sulla simmetria, che contribuisce alla staticità della scena. Il fondo grigio-blu scuro, che s'incupisce ancor più in corri-

spondenza del mare, mette in risalto il marrone-ocra dell'isola alla quale conferisce l'aspetto di un'apparizione da un altro tempo e da un altro spazio.

Il dipinto, una riflessione sul mistero della morte, venne commissionato a Böcklin da una giovane vedova che, affascinata dalla tela cui l'artista stava lavorando in quel momento, gli chiese un «quadro per sognare», in ricordo del marito scomparso.

Numerose sono le ipotesi riguardo al luogo reale da cui Böcklin ha tratto ispirazione per l'isola: Ischia e il suo castello, le isole di San Michele a Venezia o di San Giorgio in Montenegro, le necropoli etrusche, il Cimitero degli Inglesi a Firenze. Tuttavia, il fascino di questo dipinto risiede proprio nel superamento di qualsiasi riferimento alla realtà o a un testo letterario a vantaggio di una superiore indeterminatezza portatrice di un simbolismo universale.

Ulisse e Calipso Dalla mitologia greca Böcklin trae il soggetto di *Ulisse e Calipso*, un'opera di qualche anno successiva Fig. 27.139.

Il dipinto, che riprende la vicenda narrata nel quinto canto dell'*Odissea*, raffigura Ulisse mentre, in piedi su uno sperone roccioso dell'isola di Ogigia, dove la ninfa Calipso lo tiene prigioniero ormai da sette anni, è immerso nella nostalgica contemplazione della patria lontana. Alle spalle dell'eroe, davanti all'ingresso di una grotta, la ninfa, coperta da un leggero velo, siede su un drappo rosso con in mano un'arpa, lo sguardo rivolto verso l'amato. I due personaggi sono immersi in un paesaggio roccioso, che lascia intravedere sulla sinistra lo spicchio di cielo grigio, contro cui si staglia la sagoma dell'eroe.

27.138 ↑↗
Arnold Böcklin, *Isola dei morti*.
a. 1880. Olio su tela, 110,9×156,4 cm. Basilea, Kunstmuseum.
b. 1880. Olio su legno, 73,7×121,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.
c. 1883. Olio su legno, 80×150 cm. Berlino, Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie.
d. 1886. Olio su legno, 80,7×150 cm. Lipsia, Museum der bildenden Künste.

27.139 ↑
Arnold Böcklin, *Ulisse e Calipso*, 1883. Olio su legno di mogano, 103,5×149,8 cm. Basilea, Kunstmuseum.

La composizione è strutturata lungo la diagonale che attraversa la tela dall'alto a sinistra in basso a destra. Le due figure emergono dal dipinto, per il resto dominato dalle diverse tonalità di bruno delle rocce, grazie alla contrapposizione fra colori chiari e colori scuri (scuro su chiaro per Ulisse; chiaro su scuro per Calipso).

27.11

Il Divisionismo italiano

Filamenti di colore e vibrazioni luminose

Anche in Italia, come già in Francia, le teorie di Chevreul e, successivamente, quelle sull'uso dei colori esposte dal fisico statunitense Ogden Nicholas Rood (1831-1902) in *Modern Chromatics* (1879) **Fig. 27.140** influenzarono fortemente un gruppo di pittori che, pur provenendo da precedenti e diversi orientamenti artistici, abbracciarono con convinzione la tecnica divisionista.

Uno di essi, *Gaetano Previati* (Ferrara, 1852-Lavagna, 1920), sintetizzò la loro ricerca e ne descrisse i fondamenti teorici in un trattato, *I principii scientifici del Divisionismo*. L'opera, pubblicata nel 1906 e riedita nel 1929, fece la sua comparsa a cose fatte, cioè quando il Divisionismo, che aveva prodotto frutti sin dalla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, stava già esaurendo la propria spinta propulsiva.

Per gli Italiani la tecnica divisionista – consistente nella divisione dei colori e nella loro stesura secondo *pennellate filamentose* – è lo strumento per ottimizzare la ricerca nell'ambito della migliore resa luministica della realtà. Il tema della luce, d'altra parte, affianca e traduce in colori l'ispirazione dell'artista. Infatti, contrariamente ai Francesi, attratti da soggetti ariosi e per lo più gioiosi, i Divisionisti italiani tendono a privilegiare le tematiche simboliste, storiche, socialiste, di denuncia e, comunque, d'ambito sociale. La luce, inoltre, diventa il mezzo per trasfigurare il soggetto, trasportandolo spesso su un piano di poesia nostalgica o elegiaca.

Padre riconosciuto del Divisionismo italiano è Giovanni Segantini › oltre. Lo celebrava già Previati che, a conclusione del suo trattato scrive:

> «La scomposizione dei colori tendente a ricavare delle vibrazioni luminose, oltreché dal tono complessivo del dipinto, da ogni suo singolo elemento [...] non si accentua che nei *pointillistes*, per assumere carattere sistematico definitivo nelle opere di Segantini, segnatamente nel grande trittico *Vita, Natura e Morte* **Fig. 27.142**, pietra miliare del già glorioso cammino dell'arte nella conquista della oggettività luminosa, fine della scomposizione dei colori».

Giovanni Segantini (1858-1899)

Giovanni Battista Emanuele Maria Segatini – cambierà il cognome in *Segantini* nel 1878-1879 – nasce ad Arco, in Trentino (allora ancora territorio austriaco) il 15 gennaio 1858 **Fig. 27.141**. Dopo un'infanzia segnata da tristi avvenimenti, dal 1874 al 1877 studia all'Accademia di Brera, dove può seguire solo i corsi serali, mentre dal 1878 al 1879 riesce anche a frequentare regolari corsi diurni. Nel 1886 si avvicina alla tecnica divisionista che, a cominciare dal 1889, applicherà a soggetti di contenuto prevalentemente simbolista. Nel 1894 si trasferisce in Engadina (Svizzera) e nel 1899 si ritira a dipingere in una baita sulle impervie pendici del massiccio svizzero dello Schafberg. Lì, isolato, in una natura solitaria e incontaminata, muore per un attacco di peritonite il 28 settembre di quello stesso anno.

Primo in Italia a usare la tecnica divisionista, lo fa tramite la minuta giustapposizione di filamenti di colore accostati secondo tratti per lo più orizzontali o verticali o, ancora, leggermente ondulati.

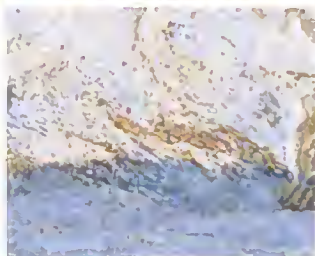
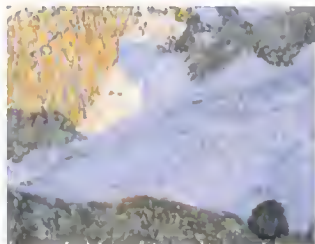
27.140 → Ogden N. Rood, *Tavola con rapporti cromatici*. Da *Modern Chromatics*, Londra 1879.

27.141 ↓↘ Giovanni Segantini, *Autoritratto*, 1895. Carboncino, lumeggiature a gessetto e polvere d'oro su tela, 59×50 cm. Saint-Moritz, Museo Segantini.

M Disegni e stampe

Mezzogiorno sulle Alpi Eseguito nel 1891, *Mezzogiorno sulle Alpi* **Fig. 27.143** è un luminosissimo dipinto basato su una solida struttura geometrica. Infatti, la figura della pastora sulla sinistra è posizionata esattamente sull'asse verticale che divide la

27.142 →↘↓
Giovanni Segantini,
Trittico della Natura,
1896-1899. Saint-Moritz,
Museo Segantini. Interi
e particolari delle pennellate.

- **a.** *La Vita*. Olio su tela, 191×322 cm.
- **b.** *La Natura*. Olio su tela, 234×400 cm.
- **c.** *La Morte*. Olio su tela, 192×320 cm.

tela in due parti, di cui una pari a ⅓, l'altra pari a ⅔ dell'intero Fig. 27.144 . Inoltre la mediana orizzontale divide la figura in modo tale che la fascia superiore comprenda il busto e quella inferiore il corpo dalla vita in giù; è lo stesso braccio sinistro piegato della donna, del resto, che suggerisce l'esatta posizione della mediana. Tale geometria consente di ottenere immediatamente un chiaro e sicuro equilibrio compositivo.

La donna è quasi in primo piano, eretta, ed è volta a sinistra, mentre si sistema il grande cappello di paglia che la ripara dai forti raggi del sole dell'alpeggio d'alta montagna. Alla sua sinistra pascolano delle pecore; in lontananza (a destra e a sinistra) si intravedono delle piccole costruzioni in pietra.

Il paesaggio è costituito da un vasto altopiano schermato, in fondo, da una catena di monti innevati che si stagliano contro un profondo cielo azzurro Fig. 27.145 , colore che si ripete anche nelle vesti della pastora. Si tratta, tuttavia, di due diversi toni di azzurro, deposti sulla tela per filamenti, uniti al rosso carminio in un caso e al rosso vermiglio nell'altro, anch'essi dati in forma di tratti filamentosi in lieve spessore. In tal modo la tonalità del cielo – al pari di quella delle vesti della donna – è tendenzialmente violacea e si avvicina a quel blu che va scurendosi naturalmente a motivo dell'altitudine.

Il dipinto, però, non è semplicemente agreste, né solo dedicato alla resa della massima luminosità. L'opera di Segantini, infatti, si arricchisce del senso dell'eternità: la giovane donna pare della stessa materia, solennità e durata delle montagne. Inoltre su tutta la scena si stende il velo della sorte ineluttabile che i luoghi e l'aspra esistenza dei montanari hanno imposto alla pastora, che non ha potuto scegliere la propria vita né mai potrà cambiarla.

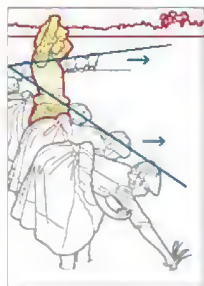
27.143 ↑
Giovanni Segantini, *Mezzogiorno sulle Alpi*, 1891. Olio su tela, 77,5×71,5 cm. Saint-Moritz, Museo Segantini, Otto Fischbacher Giovanni Segantini Stiftung.

27.144 ↗
Schema geometrico-compositivo di *Mezzogiorno sulle Alpi*.

27.145 ↗↓
Mezzogiorno sulle Alpi. Particolari.

27.146 →
Angelo Morbelli, *In risaia*, 1901. Olio su tela, 183×130 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

27.147 →
Schema grafico-compositivo di *In risaia*.

27.148 ↘
Angelo Morbelli, *Per 80 centesimi*, 1895. Olio su tela, 69×124,5 cm. Vercelli, Civico Museo Borgogna.

Angelo Morbelli (1853-1919)

Nato ad Alessandria il 18 luglio 1853, *Angelo Evasio Teresio Morbelli* si iscrisse all'Accademia di Brera nel 1867, esordendo come pittore nel 1874. La sua attività si svolse tra la tenuta di Colma, a Rosignano Monferrato, e Milano, città nella quale si spense il 7 novembre 1919. La ricerca di Morbelli prende l'avvio dallo studio del vero, ma a partire dal 1890 l'artista si cimenta già con la divisione dei colori. I suoi temi, inizialmente di soggetto storico, di paesaggio e, comunque, di stampo verista, si trasformano, allora, in vedute *en plein air*, ispirandosi soprattutto alle montagne, alla denuncia sociale e al duro lavoro nelle risaie dell'alto Monferrato.

In risaia *In risaia* Fig. 27.146, opera datata 1901, ma alla quale l'artista lavorava sin dal 1898, è una delle più suggestive realizzazioni divisioniste di Morbelli. Il soggetto, già sperimentato nel 1895 nell'opera *Per 80 centesimi* Fig. 27.148, portatore di una forte denuncia sociale, ha una salda intelaiatura prospettica, retaggio degli insegnamenti che l'artista aveva ricevuto a Brera.

L'ambientazione è costituita da una risaia in cui sono all'opera due squadre distinte di mondine. Il campo inondato e ricco di riflessi è già tutto un brulicare di piantine di riso che, in alto, la grande lontananza e la prospettiva trasformano in una sorta di prato verde. Degli alberi segnalano l'orizzonte, oltre il quale si intravede una striscia grigiastra di cielo.

Se già la disposizione ortogonale delle due file di donne chine sulle piante di riso rompe la possibile ripetitività degli allineamenti, di grande rilevanza è la figura di una lavoratrice che, messasi in posizione eretta per riposarsi – il che rappresenta una sosta anche per l'occhio dell'osservatore che, seguendo la linea spezzata delle mondine, corre veloce all'orizzonte –, si aggiusta il fazzoletto bianco che la protegge dal sole Fig. 27.147. Le lunghe gonne – tirate su e trattenute in vita – sono chiazze di colore che si riflettono nell'acqua, secondo uno studio puntuale della riflessione e rifrazione della luce che impegnò l'artista per alcuni anni.

■ **Mondine** Dal latino *mundare*, pulire, sbucciare. Operaie che, nelle risaie, si occupavano soprattutto dell'estirpazione delle erbe infestanti.

La luce scivola sulle schiene delle donne, diventando intensa sui loro corsetti, sulle camicie bianche e sui fazzoletti, quasi a nobilitarne il lavoro, sempre duro, insano e mal pagato.

27.149 ←
Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Fiumana*, 1895/1896.
Olio su tela, 255×438 cm.
Milano, Pinacoteca di Brera.

27.150 ↑
Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, 1898-1901.
Olio su tela, 293×545 cm.
Milano, Museo del Novecento.

27.151 ↓
Il Quarto Stato. Particolari.

Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907)

Nato a Volpedo (Alessandria) il 28 luglio 1868, *Giuseppe Pellizza* studia dapprima all'Accademia di Brera (dal 1884 al 1886) e in seguito sia a Roma, all'Accademia di San Luca (1887), sia all'Accademia di Belle Arti di Firenze (1888), dove ha come maestro Giovanni Fattori. Nel 1892-1893 si colloca il suo passaggio da una pittura "di impasto" a una più specificatamente divisionista; allo stesso tempo iniziano i suoi interessi per i temi sociali. Scosso dalla scomparsa di un figlio e della moglie amatissima, l'artista si toglie la vita il 14 giugno 1907.

Il Quarto Stato Preceduto da *Fiumana* **Fig. 27.149**, opera del 1895/1896, rimasta incompiuta (per quanto la sua concezione e la realizzazione dei disegni preparatori risalissero agli inizi degli anni Novanta), *Il Quarto Stato* **Fig. 27.150** è un dipinto dalla lunga gestazione ed esecuzione (dal 1898 al 1901).

Il soggetto simboleggia la classe lavoratrice che, consapevole della propria dignità e della propria forza, marcia compatta e solidale, a testa alta e con lo sguardo fiero, verso la conquista dei suoi diritti e la costruzione del suo futuro. La marcia è decisa, solenne e inarrestabile.

I personaggi, disposti su piani verticali paralleli, avanzano portandosi dall'ombra in pieno sole, andando incontro all'osservatore, quasi a voler uscire dalla tela, così come dalla loro minorità sociale. D'altro canto le dimensioni notevoli del dipinto consentono a Pellizza di realizzare le figure ad altezza pressoché naturale. Una giovane donna con un bimbo nudo in braccio e due uomini che, toltisi le giacche, le recano l'uno appesa alla spalla sinistra, l'altro gettata dietro la spalla destra, trattenendola con la mano, precedono i compagni.

Il colore è dato per piccoli filamenti **Fig. 27.151**, mentre, rispetto a *Fiumana*, opera dai forti contrasti cromatici, le tonalità calde (i gialli e i rossi) prendono il sopravvento così che la massa dei lavoratori, in una marcia non gridata, acquista ulteriormente in monumentalità, avendo come solo grande precedente *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* di Seurat. Allo stesso tempo l'artista fa molta attenzione all'armonia e alle proporzioni (adolescenti, bambini, uomini, donne) riferendosi alla pittura italiana del Quattro e Cinquecento.

Esposto a Torino nel 1902, *Il Quarto Stato* può dirsi veramente l'opera che, mentre consegna al nuovo secolo le esperienze della pittura d'intento sociale dell'Ottocento, riassumendone tutte le tendenze, apre anche a nuove speranze.

Luoghi, oggetti, memorie

CICLI

- Le stampe giapponesi di Claude Monet a Giverny
- Pierre Puvis de Chavannes al Musée de Picardie di Amiens

ITINERARI

- Una metropoli del XIX secolo: la Londra neoclassica di John Nash
- La Berlino di Karl Friedrich Schinkel: una nuova capitale europea
- Storicismo ed Eclettismo nell'architettura europea
- I grandi piani urbanistici europei di fine Ottocento: Parigi, Vienna e Firenze
- La Pinacoteca di Brera. Momenti dell'Ottocento italiano
- Il Musée d'Orsay di Parigi. Opere d'arte in stazione

SCULTURA E TECNICA

- Canova: la grazia delle *Grazie*

PITTURA E TECNICA

- Colore e pennellata nel *Rapimento di Rebecca*
- Van Gogh: la tela e la materia

CASE E BOTTEGHE D'ARTISTA

- Museo Canova a Possagno

OGGETTI D'ARTE

- Il Trono di Napoleone I nel Palazzo delle Tuileries

ANTOLOGIA DELLE FONTI

- Antonio Canova, *Lettera a Quatremère de Quincy*
  John Ruskin, *Le pietre di Venezia*
  Vincent van Gogh, *Lettera a Theo*

LEGISLAZIONE DI TUTELA

- *Chirografo di Pio VII*

Le stampe giapponesi di Claude Monet a Giverny

↑ La casa di Monet a Giverny vista dal giardino dopo il restauro.

↑ La sala da pranzo.

↑ La sala di lettura.

Claude Monet acquistò la casa di Giverny nel 1883 e vi risiedette fino alla morte. Dopo anni di abbandono, nel 1966 la proprietà è passata all'Académie des Beaux-Arts e nel 1980 è stata trasformata in «Fondation Claude Monet». Nel 1976 il giardino, la casa e i padiglioni (atelier dell'artista) che la corredano sono stati restaurati in base a fotografie d'epoca, riacquistando così i loro colori caldi e vivaci ↑.

Chiunque oggi, visitando l'uno e gli altri, ha l'impressione che ancora Claude Monet si muova tra le stanze dell'accogliente dimora, passeggi nel suo celeberrimo giardino e lo curi amorevolmente.

Fra i tanti meritori interventi effettuati nel complesso di Giverny è di particolare interesse la ricollocazione sulle pareti dei vari ambienti abitativi – dalla cucina all'ingresso, dalla saletta di lettura alla sala da pranzo ↗, dai vani scala alle camere da letto – della nutrita raccolta di stampe giapponesi che l'artista aveva messo assieme nel corso degli anni. Una collezione quantitativamente non indifferente e di alta qualità, in quanto il pittore aveva potuto consigliarsi anche con influenti amici del lontano impero orientale: il mercante d'arte Tadamasa Hayashi (1853-1906) e l'uomo d'affari Matsukata Kojiro (1865-1950) che furono, inoltre, tra i maggiori estimatori dell'artista diffondendone il nome e la fama in Giappone.

L'amore di Monet per le esotiche stampe orientali – che fu tra i primi ad apprezzare fra gli Impressionisti – pare risalga al 1856 (secondo quanto egli stesso afferma), ma, molto più verosimilmente, ha origine nel 1871, durante un soggiorno dell'artista in Olanda. Era questo Paese, peraltro, quello che, tramite le importazioni della Compagnia delle Indie, aveva diffuso le stampe giapponesi e gli oggetti nipponici in Europa.

Non solo Monet, ma anche altri pittori impressionisti e postimpressionisti, i più coinvolti dal *giapponismo*, diventarono collezionisti: Manet, Degas, Pissarro, Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard › Itin., p. 547.

Guardando le stampe si capiscono le ragioni per cui Monet e gli altri Impressionisti ne furono rapiti: l'*ukiyo*-e, genere dedicato alla rappresentazione di scene di vita quotidiana, ha un taglio ardito e prossimo a quello che oggi si definirebbe «fotografico», lo stesso preferito dagli Impressionisti. Il colore, in-

→ Katsushika Hokusai, *Sotto l'onda al largo di Kanagawa*. Della serie *Le trentasei vedute del monte Fuji*, 1830-1833. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese, 24,1×36,2 cm.

↘ Katsushika Hokusai, *Giornata limpida col vento del Sud*. Della serie *Le trentasei vedute del monte Fuji*, 1829-1833. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese, 24,7×36 cm.

fine, benché limitato nella scelta della gamma cromatica, è dato per delicati passaggi sfumati o per campiture omogenee delimitate da linee sicure.

Le giornate piovose, i paesaggi innevati, la vita notturna nelle strade delle città nipponiche, i movimenti dell'acqua e delle onde, il bagno in un mare calmo, i pescatori nelle barche o sulla spiaggia impegnati a tirare le reti, i volti riflessi negli specchi, le geishe intente alla toilette o che passeggiano al riparo dei propri ombrellini, le folate di vento che rovesciano ombrelli e sollevano vestiti, le composizioni di fiori sono solo alcuni dei temi trattati nelle stampe, così vicini ai soggetti preferiti dagli Impressionisti da suggerirne una decisiva influenza.

Tra gli artisti più rappresentati nella collezione di Monet figurano *Katsushika Hokusai* (1760-1849), *Utagawa Kunisada* (1786-1865) e *Utagawa Hiroshige* (1797-1858). Essi sono fra i maggiori dell'Ottocento nipponico: quelli che, peraltro, avendo ben assimilato le conquiste della pittura europea – in particolare la prospettiva lineare – conosciute per il tramite del commercio di stampe dell'Europa centro-settentrionale, erano più vicini al gusto occidentale.

■ **Geisha** Danzatrice, composto da *gei*, arte, e *sha*, persona. Si tratta di un'istituzione della società giapponese. Le geishe hanno la funzione di intrattenere gli ospiti con la conversazione, il canto, la musica, la cerimonia del tè. Non necessariamente fra le loro attività è compresa la prostituzione.

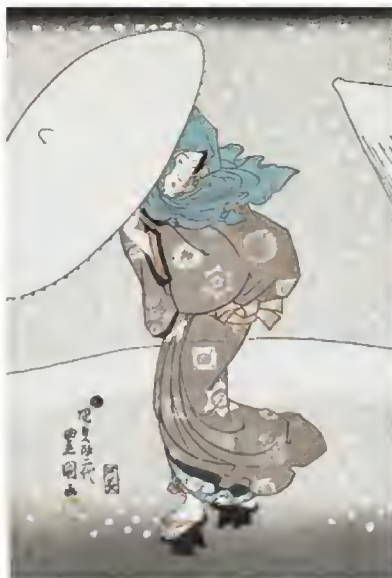
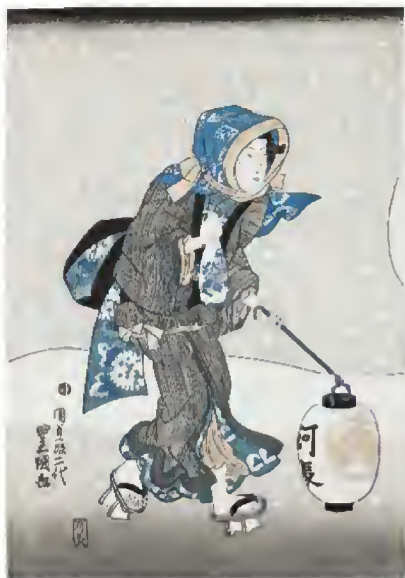
Katsushika Hokusai

Opere della piena maturità dell'artista, *Sotto l'onda al largo di Kanagawa* ↑ e *Giornata limpida col vento del Sud* ↑ appartengono alla serie che il maestro Hokusai intitolò *Le trentasei vedute del monte Fuji*: un insieme di stampe, portate poi a quarantasei, tutte del formato *oban yoko*-e (cioè orizzontale – *yoko*-e – e della misura – *oban* – di circa 25×36 cm), la cui prima tiratura risale al 1829-1833. Caratteristica comune della serie è la presenza, ora discreta ora incombente, ora quasi impercettibile, in ciascun foglio del monte Fuji, l'altissimo cono vulcanico dell'isola di Honshu.

Nella prima stampa ↑ una grande onda che si solleva incurvandosi a sinistra mette a repentaglio la vita di alcuni pescatori che l'affrontano su leggere e lunghe barche. La cresta sfrangiata dell'onda è trattata in maniera calligrafica ed estremamente decorativa tramite piccole lingue virgolettate. L'acqua schiumosa imbianca la sommità dell'onda e

←↓ Katsushika Hokusai, *Cascata Kirifuri al Monte Kurokami nella provincia di Shimotsuke*. Dalla serie *Giro delle cascate di tutte le province*, 1831-1832. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese, 36,5×24,2 cm. Intero e particolare.

→ Utagawa Kunisada, *Neve abbondante alla fine dell'anno*, 1843-1847. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese, 36×76,7 cm (l'intero trittico).

↘ Utagawa Kunisada, *Pescatrici di conchiglie*. Dalla serie *I divertimenti del principe Mitsuuji in riva al mare*, 1859. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese, 49×34,3 cm (la singola stampa).

delle sue propaggini e si spande nell'aria, mentre il monte Fuji innevato, lontano, compreso nella grande concavità superiore del mare mosso, è quasi onda fra le onde.

Nella seconda stampa › p. 511, invece, è proprio il vulcano, screziato di neve in prossimità della gran bocca aperta verso il cielo, a occupare la maggior parte dello spazio. Esso si leva, maestoso e solitario, dal folto del bosco che gli copre i fianchi e si staglia contro la formazione di cirri allontanati dal forte vento del Sud.

La *Cascata Kirifuri al monte Kurokami nella provincia di Shimotsuke* ← rivela la grande capacità descrittiva di Hokusai paesaggista, l'artista che amava definire se stesso il «vecchio pazzo per la pittura».

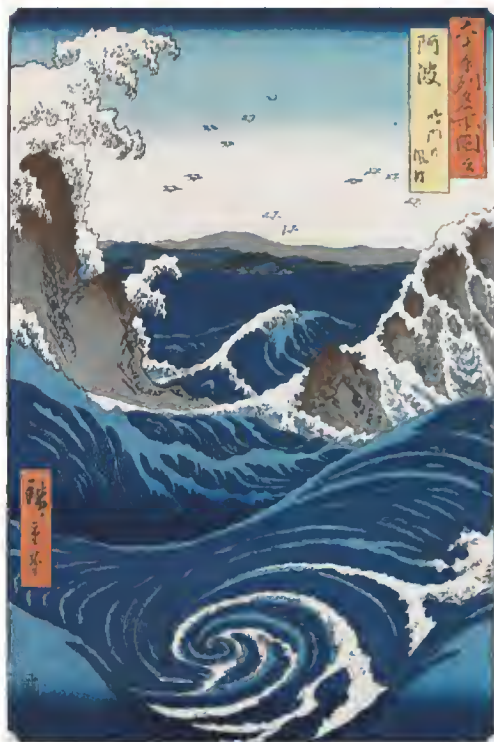
Parte della serie *Giro delle cascate di tutte le province*, la stampa è del formato *oban tate*-e (verticale) e raffigura una cascata situata in una località a Nord di Tokyo, nell'attuale regione di Tochigi.

Il formato verticale accompagna le cadute d'acqua che si dividono in mille rami frustando dei picchi rocciosi che si interpongono alla caduta libera. L'acqua ribolle ai piedi della cascata. Alberi frondosi costituiscono delle quinte attraverso le quali si rivelano gli scoscendimenti del monte Kurokami. Alcuni viaggiatori osservano stupiti dal basso e dai fianchi delle balze la meraviglia della cascata.

Utagawa Kunisada

Più intime e maggiormente incentrate sulla figura umana, le stampe di Utagawa Kunisada propongono delicate e poetiche rappresentazioni.

In *Neve abbondante alla fine dell'anno* ↑ tre donne imbacuccate affrontano la nevicata. Ciascuna figura occupa un foglio del trittico del formato *oban tate*-e. I tre fogli sono unificati dai fiocchi di neve che scendono copiosi e a larghe falde dal cielo grigio, dalla linea continua di un terreno ondulato, dal debordare dei due ombrelli nei fogli contigui. Mentre la donna di sinistra avanza al lume di una lanterna, le altre due procedono in senso opposto riparandosi sotto gli ombrelli tenuti inclinati per opporsi al vento. L'ombrello della giovane donna che è al centro è totalmente aperto e disegna un'ellisse; quello della donna di destra, invece, è tenuto socchiuso per fendere meglio l'aria, con un atteggiamento di grande naturalezza.

Occasione per la raffigurazione di nudi femminili al di fuori del genere erotico (che va sotto il poetico nome di *shunga*, letteralmente *immagini di primavera*), l'*ukiyo*-e indulge spesso nella rappresentazione di fanciulle intente a tuffarsi. È il caso di *Pescatrici di conchiglie* ↑, un trittico di Kunisada di cui Monet possedette solo le due stampe di sinistra e del centro. Parte della serie intitolata *I divertimenti del principe Mitsuuji in riva al mare* (1859), il dittico di proprietà di Monet mostra quattro fanciul-

↑ Utagawa Hiroshige, *Motoyama*. Dalla serie *Le sessantanove stazioni della strada di Kiso*, ca 1830. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese, 22,8×35,3 cm.

← Utagawa Hiroshige, *Veduta dei gorghi di Naruto ad Awa*. Dalla serie *I dintorni celebri di sessanta e oltre province*, 1853-1856. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese, 32,7×22,1 cm.

← Utagawa Hiroshige, *Veduta notturna di Via Saruwaka*. Dalla serie *Cento vedute celebri di Edo*, 1856-1859. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese, 33,8×22,5 cm.

→↓ Utagawa Hiroshige, *La spiaggia di Futami nella provincia di Ise*. Dalla serie *Le trentasei vedute del Monte Fuji*, 1858-1859. Stampa a colori da matrici di legno su carta giapponese, 33,7×22,5 cm. Intero e particolare.

le di cui una sott'acqua e altre tre sulla riva: una di esse è seduta con le ginocchia tenute da entrambe le braccia e con una stoffa che le copre le spalle, le altre due si stanno pettinando facendo attenzione a non bagnarsi con l'acqua che impregna i loro lunghi capelli neri.

Le giovani donne sono a busto nudo. Dietro di esse il mare si mostra a onde concavo-convesse definite da linee curve inchiostrate a bande azzurre ora chiare ora scure. In lontananza il mare è piatto sino all'orizzonte, indicato da una linea nera perfettamente orizzontale. Sul mare galleggiano placide delle leggere imbarcazioni a vela.

Utagawa Hiroshige

Fu Hiroshige, però, l'artista preferito da Monet. Le sue stampe ammontano a cinquanta nella collezione dell'artista, più di un terzo delle complessive 132.

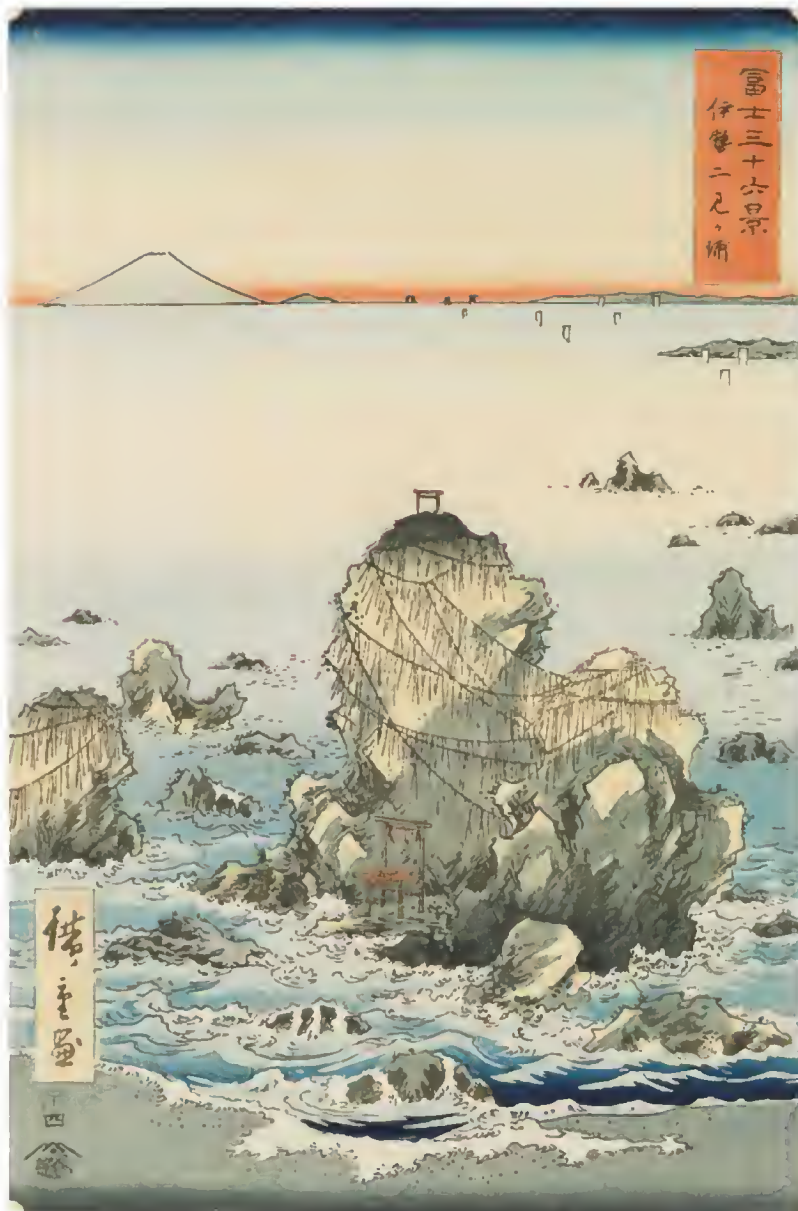
Motoyama ↖ e *Veduta dei gorghi di Naruto ad Awa* ← appartengono, rispettivamente, alle serie *Le sessantanove stazioni della strada di Kiso* (1830) e *I dintorni celebri di sessanta e oltre province* (1853-1856).

In ambedue le stampe è la natura a riempire la scena e a costituirne il soggetto.

Un albero fortemente inclinato e puntellato è l'ostacolo visivo – caratteristico di certe stampe e dipinti *ukiyo-e* – che introduce alla veduta notturna della stazione di Motoyama, un povero luogo di sosta in cui convergono viaggiatori carichi di merci che si riposano al calore di un fuoco sotto un cielo notturno.

I celebri gorghi dovuti al flusso e al riflusso delle correnti oceaniche nello stretto di Naruto, fra la grande isola di Shikoku e l'isoletta di Awaji, nella seconda e più tarda veduta, sono allo stesso tempo descrittivi di una delle attrazioni del luogo e di un pericolo sempre incombente.

Come nella grande onda di Hokusai, le acque agitate dell'Oceano Pacifico si scontrano fra loro e cozzano contro puntuti scogli affioranti, sollevandosi increspate e, fra avvallamenti e prominenze, quasi danzanti colline azzurre, ruotano in vortici spiraliformi.

È invece la notte la protagonista di *Veduta notturna di Via Saruwaka* ←, una stampa del formato *oban tate-e*, facente parte della serie *Cento vedute celebri di Edo*, pubblicata tra il 1856 e il 1859. Al lume della luna piena e di piccole lanterne uomini, donne, bambini e animali animano la celebre strada di Edo (antico nome di Tokyo, che prenderà l'attuale denominazione solo nel 1868) disegnata in prospettiva. Case e botteghe, dalle cui finestre traspare la luce delle lampade, affiancano la strada, gemella di tante altre immortalate nei dipinti impressionisti raffiguranti la vita notturna parigina.

Uno specchio di mare all'alba è il soggetto, infine, di *La spiaggia di Futami nella provincia di Ise* ↑, una stampa della serie *Le trentasei vedute del Monte Fuji* (1858-1859).

Degli scogli in primo piano, lambiti dalle onde che, agitate, vanno a morire sulla spiaggia, introducono al mare immoto, punteggiato di piccole vele quadrate, e al lontano monte Fuji.

L'acqua, azzurra in basso, si colora lentamente dello stesso rosa-arancio del cielo bloccato in alto dall'azzurro cupo della volta celeste.

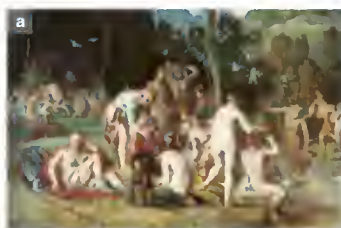
ciclo pittorico

Pierre Puvis de Chavannes al Musée de Picardie di Amiens

↓ Veduta esterna del museo.

↓ Veduta dello scalone d'onore.

→↘ Pierre Puvis de Chavannes, le sei principali scene del ciclo per il Musée de Picardie di Amiens.

a. *Concordia*, 1861. Cera su tela trasportata su muro, 340×555 cm.
b. *Bellum*, 1861. Cera su tela trasportata su muro, 340×555 cm.
c. *Ave Picardia Nutrix*, 1865. Cera su tela trasportata su muro, 450×1750 cm.
d. *Il Lavoro*, 1863. Cera su tela trasportata su muro, 450×645 cm.
e. *Il Riposo*, 1863. Cera su tela trasportata su muro, 450×665 cm.
f. *Pro Patria Ludus*, 1882. Cera su tela trasportata su muro, 450×1750 cm.

Pierre *Puvis de Chavannes* attraversò indenne tutti i momenti di grande cambiamento che si avvicendavano nel panorama artistico francese: dal Realismo di Courbet alla rivoluzione impressionista, fino al Postimpressionismo. Egli, infatti, rimase sempre fermo nella sua determinazione di voler perseguire un'arte classicista, seguendo le orme dei pittori neoclassici (soprattutto di Ingres), ma mediata dalle ricerche tendenti alla semplificazione e all'allegorico di Théodore Chassériau. D'altra parte è un fatto che, proprio per questo suo atteggiamento refrattario, la calma forza dei suoi dipinti divenne un punto di riferimento – non necessariamente dichiarato – per numerosi artisti (da Seurat a Picasso › par. 29.2), sia che fossero indirizzati verso il Simbolismo, sia che privilegiassero, in un particolare momento della loro attività, l'espressione classicista, sia che ricercassero un solido punto di riferimento di tradizionale monumentalità.

Pierre Puvis de Chavannes, nato a Lione il 14 dicembre 1824, si trasferisce a Parigi nel 1848, dove frequenta per due brevi settimane l'atelier di Delacroix e per tre mesi quello di Thomas Couture. Per il resto della formazione egli conterà sulle proprie sole forze. Le sue prime opere risentono dell'esotismo di Delacroix, ma, soprattutto, di un certo eclettismo. La precisione accademica del disegno e del colore – ridotto di numero nelle scelte – si arricchisce dopo un viaggio in Italia (1848).

L'artista si dedica a opere di grande formato nelle quali troneggiano figure monumentali, e offre il meglio di sé nelle decorazioni murali eseguite su committenza privata o pubblica, in Francia e oltre Atlantico (Public Library di Boston, 1891-1896). Pierre Puvis de Chavannes muore a Parigi il 24 ottobre 1898.

Il ciclo di dipinti murali del Musée de Picardie ad Amiens è il primo di una serie importante di opere che l'artista eseguì per numerose città, tra cui Rouen, Lione, Parigi e Marsiglia.

Tale ciclo, pensato da Puvis de Chavannes per il museo di Amiens ↖, di cui orna il monumentale scalone d'onore ↖ e le gallerie del primo piano, si compone di quattordici opere eseguite tutte tra il 1861 e il 1865, tranne una che, realizzata circa vent'anni dopo le altre, risale al 1882.

Il tema del ciclo, teso fondamentalmente a esaltare la Piccardia – regione della Francia settentrionale in cui si trova Amiens –, è trattato in quattro grandi tele dipinte a cera e trasportate poi su muro (*Concordia*, «La Concordia», 1861 ↑ **a**, *Bellum*, «La Guerra», 1861 **b**, *Il Lavoro*, 1863 **d**, *Il Riposo*, 1863 **e**), e due scene corali che si fronteg-

↑→ *Bellum* («La Guerra»). Intero e particolari.

giano – *Ave Picardia Nutrix* («Salve o Piccardia nutrice»), 1865 **c**, e *Pro Patria Ludus* («Giochi per la Patria»), 1882 **f** –, nonché in altre otto più piccole opere con semplici figure allegoriche (1864).

Bellum

In *Bellum* ↑ vengono evocate le conseguenze della guerra: gli incendi, le devastazioni, la morte e il dolore di chi resta, la sofferenza dei prigionieri. È proprio il gruppo dei vinti e fatti prigionieri il più caratterizzato, quello posto al centro del dipinto e alla cui realizzazione l'artista ha dedicato le maggiori cure →. Ecco, allora, i parlanti, grandi nudi femminili in pose semilunate e convergenti, stretti in un mutuo conforto.

←↓ *Il Riposo*. Intero e particolare.

Il Riposo

Il Riposo ↑ propone tre episodi: uno lontano – a sinistra in alto – dove alcune persone fanno giocare un bambino ↗; un secondo in primo piano, incentrato sulla figura di un pescatore occupato a riparare una rete; un ultimo, infine, dove un nutrito gruppo di uomini e donne si raccoglie attorno a un vecchio narratore, mentre, lasciati gli attrezzi e gli strumenti da lavoro, sono intenti ad ascoltare. L'ascolto è parte fondamentale dell'apprendimento, mentre la narrazione è trasmissione orale della storia e delle tradizioni. Non a caso, allora, Puvis de Chavannes conferisce al vecchio narratore le fattezze tipiche di Omero.

I riferimenti classici sono anche gli ingredienti per la definizione della giovane donna a destra veduta di tre quarti con il piede destro su una porzione di tronco d'albero tagliato, le mani intrecciate e il busto nudo. Per lei, infatti, l'artista ha guardato alla *Venere di Milo* del Louvre, raffigurandola con il busto piegato in avanti.

Il Lavoro

Il Lavoro ↗ è ambientato in un mondo primigenio e paradisiaco. In esso vengono esaltati i lavori che hanno sottratto l'essere umano alla schiavitù della natura. Alcuni uomini tagliano degli alberi e ne sbozzano i fusti per ricavarne delle travi, altri arano (a destra, nella parte mediana del dipinto), altri ancora (a sinistra e al centro) forgiano utensili e spade ↗.

In basso a destra Puvis de Chavannes ribadisce la funzione della donna-madre, sim-

→↓ *Il Lavoro*. Intero e particolare.

↙↓ *Pro Patria Ludus*.

bolo della continuità della specie: una giovane donna, infatti, offre il seno a un neonato che le viene porto da una vecchia nutrice.

Pro Patria Ludus

È in *Pro Patria Ludus* ↑, comunque, che l'artista celebra le lodi degli abitanti della Piccardia. In un nastro alto 4,50 metri e lungo più di 17, Puvis de Chavannes identifica la Piccardia con un vasto territorio attraversato da un fiume e abitato da genti operose e civili. Mentre a destra e a sinistra si mostrano personaggi intenti al riposo e al lavoro nella pace e nel calore della famiglia, al centro alcuni giovani si cimentano in un gioco con le lance in cui ciascuno cerca di superare, in precisione e maestria, tutti gli altri. In tal modo il gioco diventa esercitazione che tornerà a vantaggio della Patria nella difesa e nella guerra. Questo è il significato del titolo latino dell'opera.

Puvis de Chavannes, insensibile a qualunque suggestione impressionista, tratta tutti i personaggi del ciclo ponendo attenzione al disegno (una linea di contorno, infatti, circonda tutte le figure) e servendosi di un colore mai squillante, ma quasi sempre in grado di suggerire ed evocare.

Una metropoli del XIX secolo: la Londra neoclassica di John Nash

↑ John Rocque (incisione di John Pine), *Pianta delle città di Londra e Westminster, con il sobborgo di Southwark*, 1747. Incisione, 204×386,5 cm. Londra, British Library. La City è evidenziata in blu, Westminster in rosso.

M Disegni e stampe

a. Cattedrale di Saint Paul
b. Saint James's Park
c. Whitehall
d. Saint James's Palace
e. Buckingham Palace
f. Green Park

Alla fine del Settecento Londra è la capitale del più vasto impero politico e commerciale del mondo. La città, tuttavia, non ha ancora l'aspetto monumentale di altre capitali europee, come Parigi e Vienna: mancano le scenografiche sistemazioni urbane dell'epoca barocca e anche le facciate degli edifici rappresentativi sono discrete e severe. La nobiltà inglese, infatti, è composta soprattutto da latifondisti che amano vivere nelle tenute di campagna, dove impegnano i propri capitali nella costruzione di ricchi castelli immersi in grandi parchi, accontentandosi per la loro residenza londinese di edifici generalmente sobri e poco appariscenti.

Nelle mappe dell'epoca la distinzione tra la Londra vera e propria, a Nord del Tamigi, verso Est (quella che oggi si chiama la *City*), e la città di *Westminster*, a Ovest, è ancora ben evidente ↑. Le due città si sono saldate nel corso del XVIII secolo, ma hanno conservato forme e funzioni diverse.

Sir Christopher Wren (East Knoyle, Wiltshire, 1632-Hampton Court, 1723) Uno dei maggiori architetti inglesi, fu anche matematico e astronomo. Di impostazione classicheggiante, attinse con sicurezza sia ai modelli romani sia a quelli rinascimentali, maturando uno stile monumentale e severo, lontano dagli eccessi formali tipici del Barocco. Dopo l'incendio di Londra del 1666 sopraintese alla riorganizzazione urbanistica e alla ricostruzione della città. Il suo capolavoro è la Cattedrale di Saint Paul, per la cui realizzazione adottò, soprattutto nella cupola di ispirazione michelangiolesca, soluzioni tecniche fortemente innovative.

John Nash (1752-1835) Nato a Londra e morto a Est Cowes, Isola di Wight, fu architetto e urbanista di solida formazione neoclassica. Oltre al grandioso intervento di ridisegno e rinnovamento viario londinese, che rimane comunque la testimonianza più notevole del suo operare, si dedicò anche alla progettazione di edifici di grande impatto monumentale, quali il *Castello di Luscombe* a Dawlish, Devonshire (1800-1804) e l'eclettico *Padiglione Reale* di Brighton > Itin. città, p. 529.

La City

La City ospita soprattutto le residenze e le attività dei mercanti. Solo lo spazio della *Cattedrale di Saint Paul* **a**, costruita da Sir Christopher Wren nel 1675-1710, emerge dal minuto intrico degli isolati e delle viuzze.

Westminster

Westminster, invece, è la parte di città dove hanno sede la corte e la Chiesa anglicana. Qui l'attività edilizia è in pieno sviluppo, affidata all'iniziativa di imprenditori privati che affittano i terreni ancora inedificati di proprietà della Corona o della nobiltà e procedono poi a operazioni speculative di lottizzazione. In tal modo vengono via via tracciate nuove strade e costruiti immobili residenziali a schiera (*terraces*), caratterizzati da un omogeneo stile classicheggiante che conferisce all'insieme un aspetto austero. Queste lottizzazioni hanno spesso al centro una piazza con un giardino recintato, a uso esclusivo dei residenti,

→ Planimetria generale dell'intervento di John Nash nell'area compresa tra Saint James's Park e Regent's Park.

1. Carlton House Terrace
2. Waterloo Place
3. Piccadilly Circus
4. The Quadrant
5. Regent's Street
6. Oxford Circus
7. Chiesa di All Souls
8. Portland Place
9. Crescent Park
10. York Terrace
11. Cumberland Terrace
12. West Park Village
13. East Park Village

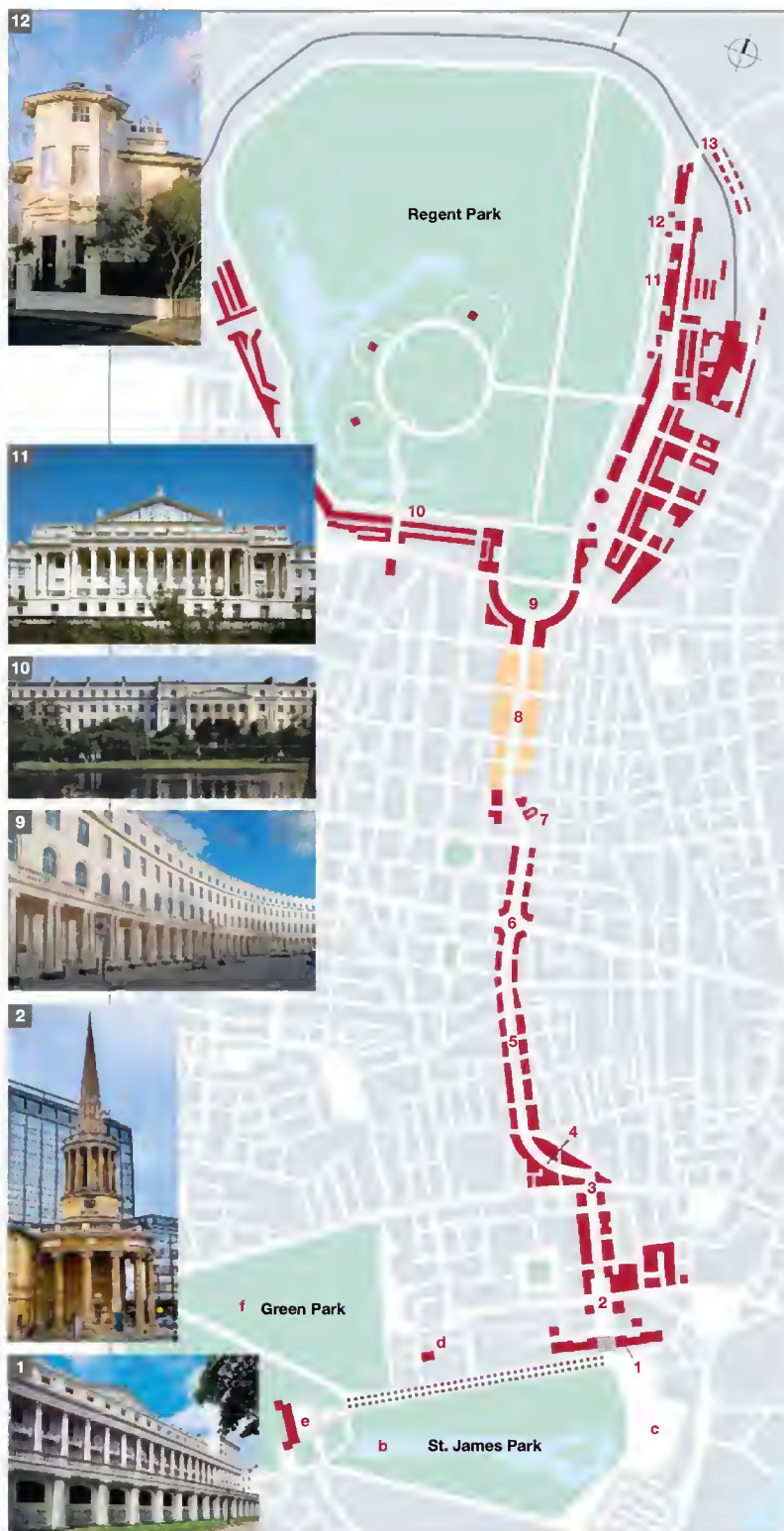
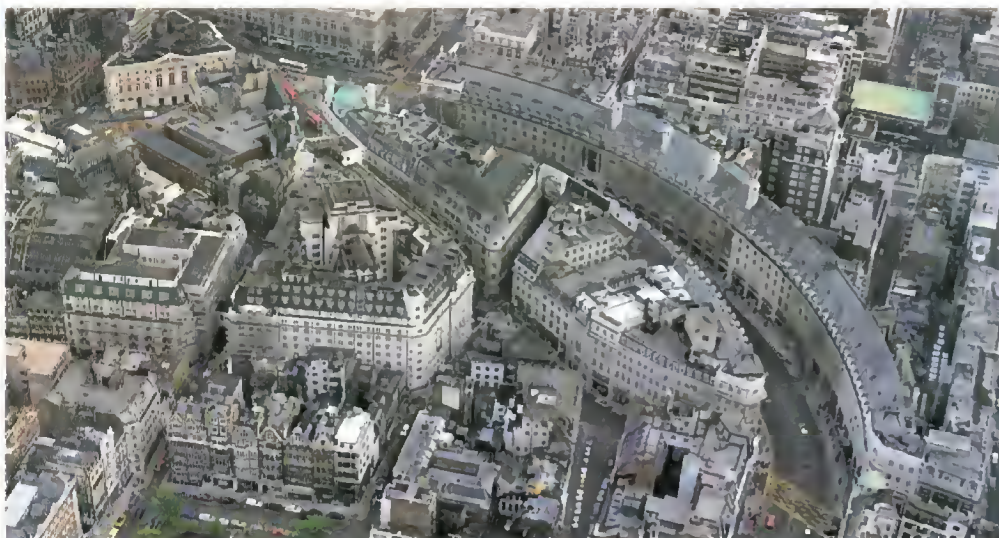
che contribuisce ad accrescere il valore economico degli edifici circostanti.

Ai margini occidentali di Westminster si riconosce il grande polmone verde delle tenute reali, parzialmente risistemate, a partire dal Seicento, a parchi pubblici. La più antica di queste aree verdi è *Saint James's Park* **b**, che lambisce *Whitehall* **c** (il centro del potere politico) e le residenze reali (l'antico *Saint James's Palace* **d** e il più recente *Buckingham Palace* **e**). Su Saint James's Park e sull'adiacente *Green Park* **f** affacciano anche alcune delle residenze nobiliari più importanti; e proprio da qui prende avvio la più complessa operazione di sistemazione urbanistica ottocentesca, che darà a Londra, prima ancora che alla Parigi di Haussmann › Itin., p. 535, il suo monumentale *boulevard*.

Intervento di John Nash

L'occasione si presenta quando, nel 1811, una vasta area rurale alla periferia Nord-occidentale della città, ceduta in affitto al duca di Portland, torna a disposizione della Corona. All'architetto britannico John Nash viene affidato il compito di riprogettare l'intera zona (che prenderà il nome di *Regent's Park*, in onore del principe reggente, il futuro re Giorgio IV) e di collegarla al lato settentrionale di Saint James's Park, espropriando e rimodellando a tal fine gran parte dei sobborghi occidentali della città.

Regent's Park

All'interno di Regent's Park Nash prevede la realizzazione di numerose ville isolate (delle 26 inizialmente previste ne saranno però costruite soltanto 8). Lungo la via circolare che delimita il parco dispone gruppi di residenze tipologicamente differenti in funzione della diversa destinazione sociale: a Nord-Est, case isolate in stile "pittoresco" e classico (*East* e *West Park Village* **13, 12**); a Est e a Ovest, classicheggianti *terraces* affacciati sul parco, con grandi fronti a colonne ioniche, timpani e monumentali ingressi ad arco **11**; alle spalle dei *terraces* orientali, infine, schiere di case più modeste disposte intorno a piazze quadrate al cui centro sono previsti dei mercati. Modanature, cornici e cornicioni vengono realizzati molto economicamente in stucco e il trattamento delle facciate a intonaco bianco

← Veduta aerea del Quadrant. In alto a sinistra, Piccadilly Circus.

↙ *Il Quadrant visto da Piccadilly Circus*, ca 1825. Incisione di T.H. Shepherd.

Disegni e stampe

↙ Veduta aerea di Crescent Park. A sinistra, il tratto terminale di Portland Place; a destra, la parte meridionale di Regent's Park.

differenzia con grande risalto le costruzioni di Nash dalle tipiche architetture londinesi in mattoni a vista.

Regent's Street

Il collegamento di Regent's Park con St. James's Park (su cui si trovava anche la *Carlton House* › p. 521, 1, residenza del principe reggente) è un lungo percorso che, nella sua parte centrale, prende il nome di *Regent's Street* 5. Nella progettazione di questa direttrice urbana Nash incontrò serie difficoltà: alcuni terreni di proprietà privata, infatti, avrebbero potuto essere acquistati solo a prezzi molto elevati. Nash fu perciò costretto a rinunciare a tracciare un asse rettilineo e dovette disegnare una strada ad andamento sinuoso, in modo da aggirare i terreni più difficilmente espropriabili. Proprio nella soluzione di questi snodi complessi sta la genialità dell'architetto e la particolare caratterizzazione di Regent's Street, benché la maggior parte dei portici previsti (in particolare quelli dell'ampia curva che parte da *Piccadilly Circus* › p. 521, 3 per formare il cosiddetto *Quadrant* 4) siano stati successivamente demoliti ↖ ↑.

Superato l'incrocio con Oxford Street, Regent's Street subisce un'ulteriore deviazione per aggirare il terreno allora di proprietà del conte di Langham: la strada compie qui una curva a «S», che Nash controbilancia erigendo la *Chiesa di All Souls* › p. 521, 7, un piccolo edificio con un portico circolare e una caratteristica copertura conica. Il successivo e preesistente tratto rettilineo (*Portland Place*) 8 si connette, infine, con Regent's Park mediante due scenografici edifici porticati, che si sviluppano planimetricamente lungo due quarti di cerchio (*Crescent Park*) › p. 521, 9.

← John O'Connor, *Veduta di Londra verso Ovest da Pentonville Road: tramonto*, 1884. Olio su tela, 90,3×150,3 cm. Londra, Museum of London.

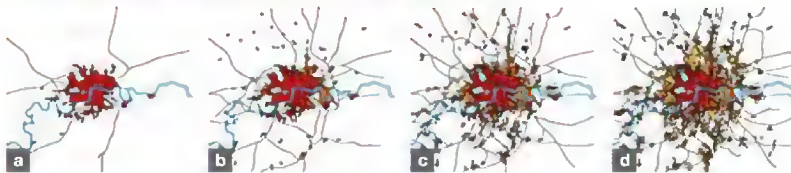
↙↓ Quattro momenti dello sviluppo di Londra nel 1845 **a**, nel 1860 **b**, nel 1880 **c** e nel 1900 **d**.

↓ Abitazioni operaie della seconda metà dell'Ottocento alla periferia di Londra.

I quartieri periferici

Parallelamente alla realizzazione di nuovi quartieri residenziali destinati a un ceto medio in costante crescita ↑, Londra conosce, nel corso del XIX secolo, anche una diversa e ben più massiccia espansione ↗. Questa è in prevalenza dovuta all'insediamento di una massa enorme di contadini che, abbandonate le campagne, si riversano in città richiamati dalla fortissima richiesta di manodopera da parte delle industrie localizzate sul suo territorio. Così Londra, che già all'inizio del secolo è la prima fra le città europee a raggiungere il milione di abitanti, alla fine dell'Ottocento diventerà una metropoli in cui vivono circa sei milioni e mezzo di persone.

Inizialmente le masse lavoratrici si insediano proprio nel cuore della città: occupano le aree non interessate dalle lottizzazioni borghesi o affollano i quartieri più vecchi e degradati, i cosiddetti *slums*, formati da tuguri malsani e spesso privi anche delle attrezzature igieniche fondamentali. Non esiste neppure una vera e propria rete fognaria, per cui la maggior parte dei liquami viene scaricata direttamente nel Tamigi, con grave pregiudizio per la salute pubblica.

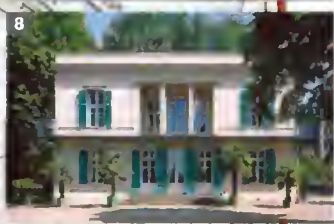
Contemporaneamente inizia l'edificazione di alcuni nuovi quartieri nell'immediata periferia, soprattutto nelle zone orientali e a Sud del Tamigi. Attorno alla metà del secolo, un decisivo impulso alla crescita dei centri periferici è costituito dalla progressiva messa a punto di un'efficiente rete di trasporti ferroviari. Nel 1844 Londra possiede già ben sei stazioni di testa. Le compagnie ferroviarie, da parte loro, sono obbligate a prevedere fermate ravvicinate per servire più adeguatamente i quartieri suburbani e favorire così lo spostamento dei lavoratori pendolari.

Il meccanismo di realizzazione dei nuovi quartieri operai è lo stesso di quelli borghesi: imprenditori edili privati prendono in affitto aree edificabili e procedono a lottizzazioni a scopo speculativo. In questo caso, però, poiché i clienti finali non hanno grandi possibilità economiche, i nuovi quartieri vengono realizzati al più basso costo possibile. Ne derivano monotone distese di case basse, spesso costruite con materiali scadenti, affacciate su strade sterrate e prive non solo di giardini, ma anche di illuminazione, acquedotto e fognature ↑.

Giunto in Gran Bretagna poco più che ventenne, il filosofo tedesco Friedrich Engels descriverà dettagliatamente le tragiche condizioni abitative della classe operaia. Oltre alle rivendicazioni sociali e alle pressioni sindacali, saranno soprattutto le sempre più frequenti e disastrose epidemie a far redigere le prime importanti normative edilizie, sulle quali si baserà poi gran parte dell'organizzazione urbanistica moderna.

■ **Friedrich Engels** (Barmen, 1820-Londra, 1895) Filosofo, uomo politico e teorico tedesco del socialismo. Insieme al filosofo ed economista Karl Marx (1818-1883) elaborò le teorie del socialismo scientifico scrivendo saggi storici, politici e filosofici di grande rilevanza, quali *La sacra famiglia* (1845), *L'Ideologia tedesca* (1845-1846) e il *Manifesto del Partito Comunista* (1848).

La Berlino di Karl Friedrich Schinkel: una nuova capitale europea

↑ Pianta di Berlino del 1814.

a. Castello reale
b. Lustgarten
c. Unter den Linden
d. Pariser Platz
e. Foro Federiciano
f. Friedrichstadt
g. Leipziger Platz
h. Zeughaus (Arsenale)
i. Università
l. Teatro dell'Opera
m. Cattedrale cattolica

Federico II il Grande

All'inizio dell'Ottocento Berlino è la capitale di un giovane Stato, la Prussia, divenuto regno da appena un secolo (1701). In cent'anni i re prussiani hanno fatto del loro Paese una delle maggiori potenze militari europee. Nel processo di formazione del regno di Prussia la figura più significativa è quella di Federico II il Grande (1740-1786): uomo raffinato, amante della cultura francese e aperto alle più moderne istanze liberali, il sovrano è artefice – oltre che di vittoriose campagne militari – anche di importanti riforme sociali e di un programma di sviluppo urbano che consente a Berlino di trasformarsi da «città di caserme» ad autentica capitale di un moderno regno europeo.

La pianta di Berlino del 1814 ↑ mostra il nucleo antico della città attraversato dal fiume Sprea (*Spree*) e separato in due dalla lunga isola definita a Sud da un ramo del fiume stesso. Al centro dell'isola sono il *Castello reale* **a** e il piccolo giardino del *Lustgarten* **b**. Un ampio viale piantumato a tigli – da cui il nome di *Unter den Linden*, «sotto i tigli» **c** – si sviluppa verso Ovest collegando il castello ai terreni di caccia del re. Il viale è il principale luogo di incontro e di passeggio della città e si conclude a Ovest nella quadrata *Pariser Platz* **d**, dove nel 1791 viene eretta la neoclassica *Porta di Brandeburgo* ↗.

Nel primo tratto dell'Unter den Linden, do-

→ Carl Gotthard Langhans, Porta di Brandeburgo, 1788-1791.

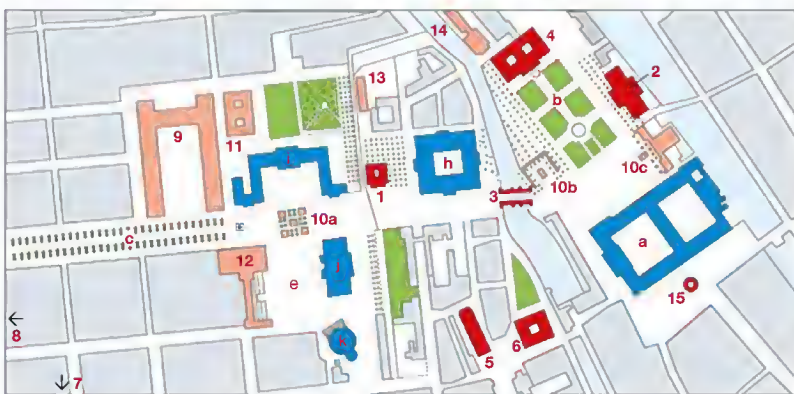
↘ Friedrich Gilly, *Progetto per un monumento a Federico II il Grande*, 1796. Disegno a colori, 59,6×135,2 cm. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. Particolare.

Disegni e stampe

ve le mura sono state abbattute, viene edificata la piazza del *Foro Federiciano* **e**, dedicato al re e destinato a diventare il centro culturale della città, su cui affacciano il *Teatro dell'Opera* **l**, la *Cattedrale cattolica* **m** e l'*Università* **i**. A Sud dell'Unter den Linden e del Foro Federiciano si estende la *Friedrichstadt* **f**, la «città di Federico», il grande ampliamento urbanistico voluto dal re secondo uno schema planimetrico analogo a quello della Roma barocca di Sisto V, ma ruotato di 180°.

Alla morte di Federico II si comincia a pensare a un grandioso monumento in suo onore: tra i molti progetti (nessuno dei quali verrà poi realizzato), il più significativo è quello presentato nel concorso del 1796 dal giovane architetto neoclassico *Friedrich Gilly* (1772-1800). Il progetto – che avrebbe dovuto realizzarsi nell'ottagonale *Leipziger Platz* **g**, ai margini occidentali di Friedrichstadt – consiste in un basamento in pietra nera in stile egizio, al di sopra del quale sorge il blocco compatto della biblioteca francese di Federico, a sua volta sovrastata dal mausoleo del re in forma di tempio dorico ↗. Il progetto di Gilly prevede anche la sistemazione complessiva della piazza mediante la collocazione di obelischi, fontane a forma di sfinge, quinte porticate e archi di trionfo. L'architetto intende così proporre non un semplice edificio, ma una nuova e diversa idea di città, monumentale e solenne.

Karl Friedrich Schinkel

Sarà la visione di questo progetto a indurre l'appena sedicenne *Karl Friedrich Schinkel* (1781-1841), da poco giunto a Berlino, a dedicarsi all'architettura. Durante i suoi anni di formazione alla Bauakademie (la scuola di architettura), Schinkel frequenta la casa dei Gilly, stringendo amicizia con Friedrich e con suo padre *David* (1748-1808), anch'egli architetto. Dall'insegnamento dei Gilly, Schinkel trae quei princìpi di semplicità, di razionalità costruttiva e di aderenza della forma alla funzione ai quali rimarrà sempre fedele. Durante il successivo viaggio in Italia (1803-1805) egli può finalmente osservare i monumenti classici nel loro contesto: ammira la semplicità e l'espressività dell'architettura romanica, i monumenti gotici che «hanno tutto, a parte lo stile, in comune con le opere dei Greci», la perfezione delle case rurali, improntate a semplicità e purezza di forme.

Nel 1815 Schinkel è nominato *Oberbaurat*, cioè consigliere superiore per l'edilizia, dal re Federico Guglielmo III (1797-1840). È l'inizio di un periodo ricco di realizzazioni architettoniche, sia nelle tenute reali di Potsdam sia a Berlino. Schinkel non avrà mai l'occasione di lavorare su ampie porzioni della città, ma nonostante questo riuscirà a incidere profondamente sull'immagine del centro della capitale tedesca tramite la realizzazione di singoli edifici di forte valenza urbana, che conferiranno coerenza a quello che, fino ad allora, era solo un insieme disorganico di parti, accostate senza una reale visione d'insieme.

Dei tanti interventi di Schinkel a Berlino, sono particolarmente significativi, per mole e impatto urbanistico, quelli che riguardano l'asse Unter den Linden-Lustgarten, cioè il vero e proprio «cuore» della città ↑.

↑ Il centro di Berlino con gli edifici costruiti da Friedrich Schinkel e i suoi progetti non realizzati.

Edifici di Schinkel
1. Neue Wache
2. Duomo (demolito)
3. Schlossbrücke
4. Altes Museum
5. Chiesa di Friedrichswerde
6. Bauakademie (Accademia di architettura, demolita)
7. Schauspielhaus (Teatro di prosa)
8. Padiglione a Charlottenburg

Progetti di Schinkel
9. Grandi magazzini
10. Monumento a Federico II (tre possibili localizzazioni)
11. Biblioteca
12. Palazzo per il principe Wilhelm
13. Accademia di canto
14. Scalo doganale
15. Fontana della Liberazione

← Karl Friedrich Schinkel, Neue Wache, 1816-1818.

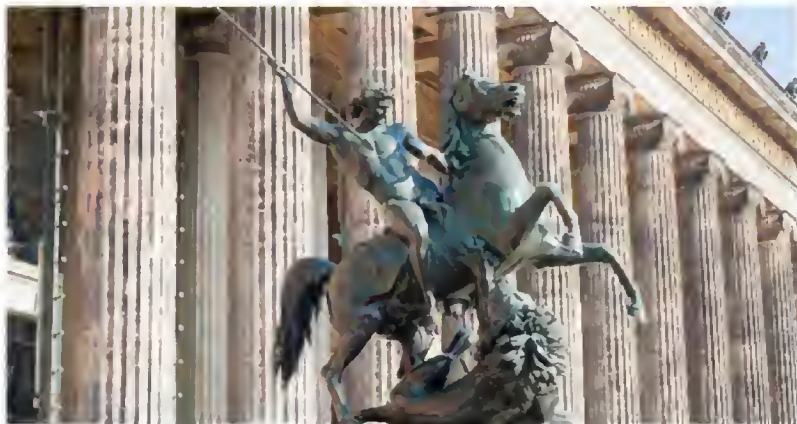
→ Karl Friedrich Schinkel, Schlossbrücke, 1819-1824.

↓ Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum, 1822-1830. Facciata e particolare.

Neue Wache

Il primo progetto è per la sede della guardia personale del re, la *Neue Wache* (1816-1818) ↑. Il sito scelto, tra il Foro Federiciano › p. 524 e e la Piazza dell'Arsenale h, offre a Schinkel l'opportunità di dare continuità al tracciato dell'Unter den Linden c. Egli infatti colma il fossato delle vecchie mura che separava le due piazze e arretra la piccola costruzione rispetto ai due imponenti edifici dell'*Università* i e dell'*Arsenale* h, ristabilendo però l'allineamento stradale mediante le statue dei due generali prussiani che hanno combattuto le guerre napoleoniche. Con la sua pianta pressoché quadrata, i quattro contrafforti angolari e il fronte con portico dorico esastilo concluso da un timpano, l'edificio si ispira a un *castrum* romano. Sul fregio, al posto dei triglifi sono collocate raffigurazioni di vittorie alate: tutta l'architettura vuole infatti celebrare la vittoria contro Napoleone.

Schlossbrücke

Fra il 1819 e il 1824 Schinkel realizza lo *Schlossbrücke*, il ponte del castello, in sostituzione di una precedente struttura in legno ↗. Il nuovo ponte è largo quanto l'Unter den Linden, di cui costituisce la prosecuzione. In corrispondenza degli otto piloni sono collocati altrettanti gruppi scultorei rappresentanti guerrieri e vittorie alate; le statue si collegano figurativamente a quelle antistanti la Neue Wache e, sull'isola, a quelle previste contro lo sfondo arboreo che incornicia il vestibolo del *Duomo* › p. 525, 2. In questo modo il ponte unisce, non soltanto fisicamente, l'Unter den Linden e il Lustgarten b in un unico e articolato complesso monumentale.

Altes Museum

L'assetto del Lustgarten viene completato con quello che probabilmente è il capolavoro di Schinkel: l'*Altes Museum* (1822-1830) ↑, l'imponente museo pubblico destinato ad accogliere le collezioni reali, che chiude il lato settentrionale della piazza › p. 525, 4. Le diciotto colonne ioniche del fronte riprendono quelle del portico del Duomo 2 e la forma parallelepipeda riecheggia quella del vicino Arsenale h e del Castello a. «Ogni edificio dev'essere puro, perfetto, autonomo. E qualora vi si accosti un edificio d'altra natura, sia anch'esso autonomo e cerchi un rapporto col primo collocandosi nel sito sotto l'angolo più opportuno». Un disegno di Schinkel ci mostra il grande equilibrio stilistico e volumetrico che egli è riuscito a ottenere nel Lustgarten ↑: un equilibrio che si è purtroppo perso con la costruzione – a fine Ottocento – del nuovo, più imponente Duomo e, nel secondo dopoguerra, con la demolizione del Castello.

Monumenti a Federico II

Dopo che il progetto del maestro Gilly era stato abbandonato, anche Schinkel affrontò, a più riprese e dal 1829, il tema di un monumento a Federico II. Ne discusse a lungo con Federico Guglielmo III, riguardo sia alla forma (il re voleva una colonna simile a quella Traiana) sia alla localizzazione. Schinkel presentò al sovrano molti progetti, ognuno pensato in funzione del suo particolare ruolo urbano.

Una delle prime soluzioni proposte fu quella di un'alta colonna posta al centro dell'Unter den Linden › p. 525, 10a, in posizione assiale rispetto all'edificio dell'Università e circondata da un portico dorico sovrastato da un terrazzo praticabile ↑ a.

Per l'angolo del Lustgarten allo sbocco dello Schlossbrücke › p. 525, 10b, Schinkel immagina invece una loggia a colonne che si sviluppa su tre lati e ha al centro una colossale statua equestre ↗ b. Di questa soluzione propose anche un'ulteriore variante, con una colonna a base quadrata ↗ c: data la lontananza degli altri edifici, si sarebbe stagliata contro il cielo e si sarebbe potuta ammirare dalla strada lungo il Castello.

Ancora più impegnativo, infine, è il progetto che egli colloca fra il Castello e il Duomo: un monumentale edificio con giardini pensili alberati avrebbe degnamente incorniciato la statua del re su una quadriga, concludendo la sistemazione del lato occidentale del Lustgarten ↗ d.

Come era accaduto per il progetto di Gilly, anche tutti quelli di Schinkel per Federico II restarono però lettera morta.

Dopo la morte dell'architetto e per tutto l'Ottocento l'area a Nord dell'Altes Museum viene man mano sottratta alla sua funzione di porto commerciale per costruirvi nuovi edifici museali, destinati a ospitare le numerose opere d'arte provenienti dalle campagne di scavi in Grecia e in Asia Minore, nonché importanti donazioni di privati cittadini. L'isola diventa così una straordinaria cittadella dell'arte e viene ribattezzata *Museumsinsel* (Isola dei musei), funzione alla quale ancor oggi è destinata. I nuovi edifici museali riprendono lo stile classicheggiante elaborato da Schinkel per l'Altes Museum. Ne è un esempio la *National Galerie* del tedesco *August Friedrich Stüler* (1800-1865) ↑, destinata alla raccolta di arte dell'Ottocento che nel 1861 il console Joachim Heinrich Wilhelm Wagener lasciò in eredità allo Stato prussiano. Realizzata nelle forme di un tempio corinzio octastilo su un alto basamento, essa rappresenta una sorta di omaggio al mai dimenticato progetto di Gilly per il monumento a Federico II.

↑ Karl Friedrich Schinkel, *Monumento a Federico II*, 1829-1833. Progetti. *Sammlung architektonischer Entwürfe*, 1866. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

a. Colonna con portico sull'Unter den Linden
b. Monumento equestre nei pressi dello Schlossbrücke, prima variante
c. Monumento equestre nei pressi dello Schlossbrücke, seconda variante con colonna a base quadrata
d. Edificio a più piani sul fianco del Castello

↓ August Friedrich Stüler, National Galerie (oggi Alte Nationalgalerie), 1865-1869.

Storicismo ed Eclettismo nell'architettura europea

Anche se appare storicamente improprio parlare di una vera e propria architettura romantica, è comunque utile raggruppare sotto tale generica definizione la grande varietà di esperienze stilistiche maturate in ambito europeo nel settantennio che va dal 1820 al 1890.

L'arco di tempo indicato, in ogni caso, deve essere inteso come puramente orientativo. Non deve pertanto meravigliare se nel corso dell'Ottocento continueranno a essere realizzate costruzioni di impostazione neoclassica, così come il gusto romantico persisterà anche in epoche successive, sopravvivendo di gran lunga al Romanticismo stesso.

L'aspetto più significativo dell'architettura del periodo, comunque, è dato dal cosiddetto *Storicismo*, inteso come ripresa di stili costruttivi e aspetti formali propri di epoche storicamente lontane. Questo significa che, al fine di assecondare le stravaganze intellettuali o le inclinazioni politiche di un determinato committente, gli architetti non cercano più un linguaggio coerente con il periodo nel quale vivono ma, al contrario, preferiscono rifugiarsi nel passato, ispirandosi fantasiosamente agli stili che si sono via via succeduti.

Una scelta del genere, peraltro, sottolinea in modo tangibile l'adesione anche morale e intellettuale al modo di vivere e di pensare di un determinato periodo. Così, ad esempio, costruire una cattedrale imitando lo stile gotico significa, in qualche modo, porsi a modello la società medievale che proprio nell'architettura gotica aveva trovato una delle sue massime e più complete espressioni. Lo stile che ne deriva prenderà pertanto il nome di *Neogotico* (*nèos* in greco significa nuovo).

Allo stesso modo, anteponendo semplicemente il prefisso *neo*, si avranno il Neobizantino, il Neoromanico, il Neorinascimentale e così via.

L'architettura storicistica, però, si limita quasi sempre a coinvolgere la sola *pelle* degli edifici e non le loro strutture che, anzi, sono non di rado realizzate secondo le più moderne e razionali tecnologie edilizie.

I pinnacoli neogotici di molte torri ottocentesche, infatti, vengono spesso applicati a robuste murature in calcestruzzo armato, mentre i bizzarri archi moreschi o le trifore neoromaniche sono in realtà sorretti da architravi d'acciaio affogati nello spessore stesso delle murature.

↑ Eugenio Maccagnani, Basamento della statua equestre di Vittorio Emanuele II, 1885-1911. Marmo. Roma, Monumento a Vittorio Emanuele II.

↑ Frank Boggs, *Piazza dell'Opéra a Parigi*, 1900. Olio su tela, 84×115 cm. Collezione privata.

A volte, quando il ricorso a un solo stile sembra non essere più sufficiente per soddisfare i desideri di una committenza dai gusti sempre più stravaganti, gli architetti attingono contemporaneamente anche a stili diversi, inventando soluzioni talmente artificiose e bizzarre da non essere più riconducibili agli stili di partenza. Si parla allora di *Eclettismo*, termine che deriva dal greco *eklèghein*, con il significato di «scegliere fra più oggetti».

Il senso dell'architettura eclettica, del resto, sta nel saper attingere all'immenso repertorio di forme e stili del passato, scegliendo fra essi gli accostamenti ritenuti più armoniosi e raffinati.

Anche la scelta eclettica, però, si riduce quasi sempre a un semplice atto formale, e dunque non tiene in alcun conto le motivazioni storiche e culturali che, nel corso dei secoli, hanno determinato il formarsi e l'evolversi dei vari stili. Questi, in altre parole, vengono scelti e mescolati con intenti puramente decorativi, cosicché l'architetto eclettico si riduce a essere, nel migliore dei casi, un fantasioso assemblatore di elementi architettonici liberamente estrapolati dai contesti più vari.

Se lo Storicismo architettonico nasce dalla ripresa, anche solo formale, delle caratteristiche tipologiche delle antiche costruzioni,

← John Nash, Padiglione Reale di Brighton. Veduta.

↓ Sir Charles Barry, Palazzo del Parlamento di Londra. Veduta.

l'Eclettismo è, al contrario, profondamente antistoricistico. Il mescolare, all'interno di una sola architettura, due o più stili, spesso tra loro anche profondamente diversi, quando non addirittura opposti, significa non tenere in considerazione le ragioni profonde che li hanno determinati, e questo atteggiamento comporta, di fatto, la riduzione dell'architettura a fenomeno più scenografico che costruttivo. Progettare diventa pertanto una sorta di raffinato gioco compositivo, assolutamente svincolato da qualsiasi valutazione di tipo strutturale e funzionale, tanto che spesso gli architetti si limitano a intervenire sugli esterni, mentre la soluzione di tutti i problemi statici e realizzativi viene demandata agli ingegneri.

1

John Nash (1752-1835)

Padiglione Reale, Brighton (Sussex)

1815-1821

Il *Padiglione Reale* (*Royal Pavilion*) di Brighton ↑ rappresenta uno dei primi e più originali esempi di architettura eclettica europea. Voluto dal re Giorgio IV, l'edificio è frutto della radicale ristrutturazione di un padiglione preesistente, costruito in stile neoclassico poco dopo il 1780.

Nel realizzarlo, l'architetto John Nash › Itin. città, p. 520, si ispira con estrema spregiudicatezza a varie architetture orientali, mescolando con disinvoltura lo stile indiano a quello cinese, arabo e gotico. Da qui l'impiego di archi moreschi, cupole a cipolla ed esili torrioncini che richiamano alla memoria i minaréti delle moschèe.

Nonostante la grande eterogeneità dei linguaggi architettonici usati, però, non si perdono di vista i vantaggi pratici ed economici derivanti dall'impiego dei nuovi materiali messi a disposizione dalle moderne tecnologie. Molti dei colonnini del padiglione, infatti, sono realizzati in fusione di ghisa. In tal modo, una volta eseguito lo stampo iniziale, si può ricavare un numero pressoché illimitato di elementi, tutti perfettamente uguali, a prescindere dalla complessità o dalla stravaganza del disegno di partenza.

L'architetto inglese, forse il massimo rappresentante dell'Eclettismo del XIX secolo, ha una formazione rigidamente neoclassica ed è proprio grazie a ciò che tutte le sue realizzazioni, dai pittoreschi cottages suburbani al rinnovamento del centro di Londra › Itin. città, p. 521, conservano – nonostante l'estro inventivo – un impianto proporzionale e una logica compositiva estremamente rigorosi.

■ **Cupola a cipolla** Cupola a forma di bulbo, con corpo tondeggiante e sommità cuspidata, tipica dell'architettura nordica e orientale.

■ **Minareto** Dall'arabo *manàra*, faro. Alta torre, per lo più cilindrica, annessa alla moschea. Dal minareto il *muezzìn* (dall'arabo *mu'adhdin*, colui che pronuncia l'invito alla preghiera), addetto a varie incombenze religiose, chiama cinque volte al giorno, con un canto rituale, i fedeli alla preghiera.

■ **Cottage** Da una radice germanica *kóte*, capanna. Piccola villetta di campagna o di periferia urbana, realizzata in stile rustico o eclettico.

■ **Revival** Dall'inglese *revive*, rivivere. Improvviso e diffuso ritorno di attualità di motivi, tendenze e correnti appartenenti al passato, soprattutto nel campo della moda, del costume e della produzione artistica o letteraria.

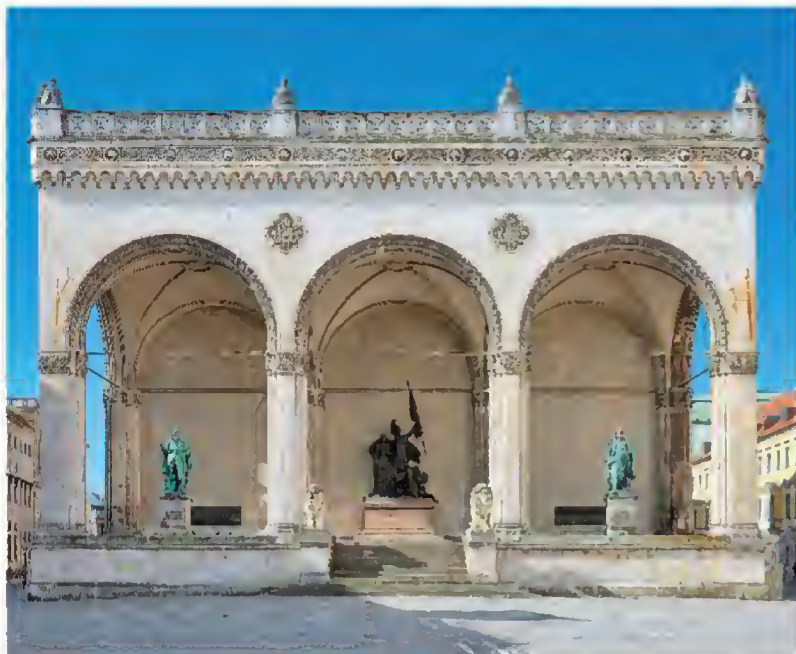
2

Sir Charles Barry (1795-1860)

Palazzo del Parlamento, Londra

1840-1870

La costruzione, nel quartiere di Westminster, del grandioso complesso che ospita il *Palazzo del Parlamento* ↑ è opera di *Sir Charles Barry*, uno dei più attivi e affermati architetti inglesi dell'Ottocento. Dopo la sua morte i lavori vengono portati a termine dal figlio *Edward Middleton Barry* (1830-1880), anch'egli convinto architetto eclettico e autore, tra l'altro, di importanti interventi architettonici nella capitale inglese.

Nel 1834 il vecchio Palazzo di Westminster, simbolo della più antica monarchia parlamentare del mondo, era andato distrutto da un incendio. Per la sua ricostruzione viene immediatamente bandito un concorso, nel quale si precisa – e non a caso – che il nuovo edificio sia costruito in stile gotico. Barry, ideologicamente sensibile al *revival* gotico, organizza il palazzo secondo una semplice pianta rettangolare di impostazione sostanzialmente classica, all'interno della quale si succedono con geometrica regolarità gallerie di collegamento fra le varie ali e ampi cortili quadrangolari. La

↑ Friedrich von Gärtner, Loggia dei Marescialli a Monaco di Baviera. Veduta.

↗ Eduard Riedel, Castello di Neuschwanstein. Veduta.

scelta neogotica, di conseguenza, si evidenzia quasi esclusivamente nei prospetti, che appaiono come incrostati di pinnacoli, guglie e torrette, secondo il gusto sfarzoso tipico del tardo Gotico Internazionale.

Tale scelta decorativa è particolarmente evidente nei due massicci torrioni d'angolo, rispettivamente la *Torre Vittoria* (sul lato meridionale) e la celebre *Torre dell'Orologio* (sul lato opposto). Alla loro pittoresca realizzazione contribuì soprattutto l'architetto *Augustus Welby Pugin* (1812-1852), uno dei massimi teorici del ritorno dell'architettura al Gotico non tanto come semplice scelta di tipo decorativo quanto, piuttosto, come coerente rivalutazione dell'unica tecnica costruttiva veramente inglese.

Rivendicare la coerenza del Gotico, del resto, significava anche rivalutare il Medioevo come uno dei momenti più alti dello sviluppo culturale inglese, secondo quell'ottica nazionalista che costituiva uno dei più importanti capisaldi del pensiero romantico. Ciò non può non avvenire in contrapposizione al Neoclassicismo e, quindi, al Rinascimento, che viene pertanto interpretato come intimamente estraneo alla tradizione britannica e – in quanto tale – non più meritorio di essere riproposto quale modello di riferimento generale.

3 Friedrich von Gärtner (1792-1847)

Loggia dei Marescialli, Monaco di Baviera

1840-1844

Voluta dal re di Baviera Ludovico (Ludwig) I di Wittelsbach (1825-1848), la *Loggia dei Marescialli* ↑, costruita da *Friedrich von Gärtner*, ricalca molto da vicino il celebre esempio fiorentino della Loggia dei Priori (detta anche «dei Lanzi»), eretta in piazza della Signoria a partire dal 1374. La costruzione monacense, a pianta rettangolare, si apre sul lato maggiore con tre grandi arconi a tutto sesto, mentre sui due lati minori vi è solo un arcone, uguale a quelli frontali.

La realizzazione della loggia di Von Gärtner rientra in un ambizioso piano di ristrutturazione urbanistica di Monaco energicamente promosso da Ludovico I e successivamente proseguito, pur se su scala minore, dal figlio Massimiliano II (1848-1864). Negli intenti dell'illuminato e fantasioso sovrano, infatti, vi era la volontà di trasformare il capoluogo bavarese da semplice città sede di corte a vera e propria capitale europea, anticipando per molti aspetti i grandi progetti di ristrutturazione urbanistica di Parigi (1853-1869), Vienna (1859-1872) e Firenze (1865-1875) › Itin. p. 535. Il grande regista del piano di riassetto di Monaco è Leo von Klenze › par. 24.2.7, uno dei maggiori architetti tedeschi del XIX secolo. Di impostazione ancora rigorosamente neoclassica, egli propone per i numerosi edifici da realizzare uno stile di tipo neorinascimentale, ispirandosi, tra l'altro, ad alcune celebri architetture brunelleschiane del Quattrocento fiorentino.

4 Eduard Riedel (1813-1885)

Castello di Neuschwanstein, Füssen (Baviera)

1869-1892

Il *Castello di Neuschwanstein* ↑ sorge a Nord delle Alpi bavaresi, su uno scosceso sperone roccioso, dal quale domina due suggestivi laghetti. Tutt'intorno gli fa da pittoresca corona una fitta foresta di conifere, mentre all'orizzonte si innalzano le imponenti cime innevate dei monti Tannheimer. «La posizione è una delle più belle che si possano trovare», scriveva al riguardo il giovane e stravagante Ludovico II di Baviera (1864-1886), quando, nel 1868, avendo deciso di costruirsi un nuovo e favoloso castello, ne dette per primo notizia al compositore Richard Wagner, al quale era legato da un profondissimo sentimento di stima e di amicizia.

■ **Castello** Dopo questo castello Ludovico II fece costruire quello di *Linderhof* (1874-1878), in stile rinascimentale-rococò, circondato da uno straordinario giardino, abbellito con statue, fontane, grotte artificiali e spettacolari giochi d'acqua. In seguito il sovrano costruì anche il sontuoso *Castello di Herrenchiemsee* (1878-1886), che riproduce la reggia di Versailles ed è scenograficamente collocato su una delle tre isolette del Chiemsee, il maggior lago della Baviera.

E infatti il castello gode veramente di una posizione incantevole e si presenta come una gemma preziosa, romanticamente incastonata tra le bellezze selvagge di una natura ancora incontaminata. La costruzione, che rappresenta forse l'esempio più eclatante degli eccessi ai quali l'architettura eclettica è potuta arrivare, sembra quasi uscita da un libro di favole. Non a caso, del resto, il regista Walter Elias Disney si ispirò agli aguzzi torrioni cilindrici del castello quando, nel 1937, stava studiando la forma da dare al sinistro maniero della regina Grimilde, nel lungometraggio a cartoni animati *Biancaneve e i sette nani*. «Ho l'intenzione di far ricostruire l'antica rovina del castello», scrive ancora Ludovico II all'amico Wagner, «[...] nello stile autentico degli antichi castelli feudali tedeschi», e nel settembre dell'anno successivo già veniva posta la prima pietra. Quanto all'autenticità dello stile, comunque, ci sarebbe molto da obiettare, a cominciare dal fatto che per la progettazione, generalmente attribuita all'architetto *Eduard Riedel*, ci si avvalse soprattutto di scenografi, decoratori e intagliatori di corte. Tuttavia l'impresa ben si inseriva nel contesto culturale europeo del restauro stilistico propugnato da Viollet-le-Duc, che in Francia aveva dato – e continuava a dare – gli esempi tra i più spettacolari. Proprio a questi anni, infatti, risale anche la ricostruzione del Castello di Pierrefonds › par. 25.7.

Il massiccio e fantasioso complesso consta di un corpo centrale goticheggiante sulle cui facciate, però, si aprono bifore e trifore di stile romanico. Ovunque spuntano torri, torrioni e torrioncini a pianta circolare, quadrata ed esagonale, tutti ornati con robuste merlature guelfe e terminanti con tetti conici particolarmente appuntiti.

L'interno è, se possibile, ancora più eclettico dell'esterno e ogni sala meriterebbe una descrizione a sé stante, in quanto non solo diversa da quella contigua ma, talvolta, decorata con un diverso stile per ogni parete. Si va dall'enorme sala del trono, che simula una basilica neobizantina incrostata di mosaici e marmi pregiati, alla sfarzosa sala da pranzo di gusto neorinascimentale, interamente rivestita di legni intagliati e intarsiati, con inserzioni di dipinti ispirati alle opere di Wagner, fino al salone di rappresentanza, in stile neoromanico, al quale si accede attraverso una finta grotta baroccheggiante.

→ Gottfried Semper, Opera di Stato di Dresda. Veduta della facciata.

↘ Opera di Stato di Dresda. Vedute dell'interno.

5
Gottfried Semper (1803-1879)
Opera di Stato, Dresda
1838-1841 e 1871-1878

L'ultima grande espansione edilizia di Dresda risale al XIX secolo, quando l'architetto e teorico tedesco *Gottfried Semper* costruisce, in rapida successione, l'*Opera*, la *Sinagoga* (1839-1840), il *Palazzo Oppenheim* (1845) e la *Pinacoteca* (1847-1854).

Il *Teatro dell'Opera di Stato*, in particolare, rappresenta il capolavoro di Semper, al quale toccò l'inconsueta opportunità di costruirlo per ben due volte. L'edificio originale, in stile neorinascimentale italiano, fu infatti distrutto da un incendio. L'architetto venne subito incaricato di elaborare un nuovo progetto e per questa seconda versione, realizzata tra il 1871 e il 1878, Semper adottò uno stile maestosamente neobarocco ↑.

Al piano terreno l'edificio presenta un bugnato rustico, mentre al primo piano i grandi finestroni centinati sono incorniciati da colonne composite binate. La facciata, marcatamente convessa, è coronata da un attico arretrato, scandito da semplici finestre quadrate, prive di timpani e centinature. Al centro della facciata, in corrispondenza del primo piano, si apre infine una monumentale esedra decorata da bassorilievi marmorei e giganteschi gruppi scultorei allegorici.

Semper, oltre a essere uno dei più validi esponenti dell'Eclettismo storicistico tedesco, è anche archeologo e storico dell'architettura, autore dei trattati *I quattro elementi dell'architettura* (1851) e *Lo stile nelle arti industriali e tettoniche, o estetica pratica* (1860-1863). Questo spiega l'estremo equilibrio progettuale dell'architetto tedesco il quale, pur attingendo a piene mani ai repertori stilistici del passato, mantiene sempre un'apprezzabile sobrietà compositiva. Non è un caso che egli venga stimato anche dai maggiori architetti delle generazioni successive, tutti ferocemente antieclettici, primo fra tutti *Adolf Loos* › cap. 28.

↑ Auguste-Richard de Montferrand, Cattedrale di Sant'Isacco a San Pietroburgo. Veduta della facciata.

↗→ Charles Garnier, Opéra di Parigi. Vedute della facciata e dell'interno.

6

Auguste-Richard de Montferrand (1786-1858)

Cattedrale di Sant'Isacco, San Pietroburgo

1817-1859

La guerra vittoriosa contro Napoleone e il conseguente accrescersi del prestigio russo a livello internazionale spingono lo zar Alessandro I (1801-1825) e il suo successore, il fratello Nicola I (1825-1855), a intraprendere un ambiziosissimo programma edilizio tendente a trasformare San Pietroburgo, allora già capitale dell'Impero, in una delle città più splendide d'Europa. Una delle più imponenti e significative costruzioni del periodo è la *Cattedrale di Sant'Isacco* ↑, realizzata dall'architetto francese *Auguste-Richard de Montferrand*. Questi organizza la pianta del tempio secondo uno schema a croce greca, ispirato in parte al Pantheon, in parte alla Basilica di San Pietro e in parte alla cattedrale londinese di Saint Paul (1675-1710), capolavoro barocco di Sir Christopher Wren › Itin. città, p. 520. Le navate e il transetto iniziano e terminano con quattro monumentali facciate neoclassiche, formate da un grandioso pronao octastilo sovrastato da un timpano con bassorilievi decorativi in bronzo e statue di santi in funzione di acroteri. La cupola, alta oltre cento metri, si imposta su di un tamburo colonnato e, nonostante l'aspetto rinascimentaleggiante, è realizzata con una moderna struttura in ghisa, la prima del genere adottata in Russia. A essa fanno da corona quattro campanili a pianta quadrata sormontati da cupolette emisferiche dorate. I rivestimenti esterni sono in pregiato marmo grigio, mentre l'effetto decorativo è assicurato, come nel colonnato berniniano di San Pietro, da 350 colossali statue in bronzo rappresentanti vari personaggi sacri. Nell'interno del grandioso edificio, il sobrio Neoclassicismo di derivazione rinascimentale delle facciate e della cupola cede il passo a un pesante Eclettismo barocco. Ovunque trionfano i motivi decorativi più disparati, e la ricchezza dei materiali (oro, marmi e graniti policromi, bronzi, malachite e lapislazzuli) quasi annulla la grandiosa austerità della struttura.

7

Charles Garnier (1825-1898)

Opéra, Parigi

1862-1875

La costruzione dell'*Opéra* di Parigi ↗ si inserisce nel quadro della grandiosa rivoluzione urbanistica promossa dal prefetto Eugène Haussmann tra il 1853 e il 1869 › Itin. città p. 535. Il monumentale edificio, realizzato da *Charles Garnier*, si incastona perfettamente nella gigantesca forbice creata dal Boulevard Haussmann con il Boulevard des Capucines, due delle arterie più animate e scenografiche della città. La pianta dell'Opéra assume pertanto una singolare forma a losanga, all'interno della quale Garnier pone una particolare attenzione alla diversificazione dei percorsi, quasi a sottolineare le stratificazioni sociali della Parigi *fin de siècle*.

Dall'ingresso principale è previsto l'accesso pedonale, mentre il fianco orientale è destinato all'ingresso delle carrozze. Sul fianco occidentale si trova la rampa a tenaglia dell'ingresso imperiale, attraverso il quale Napoleone III e la sua corte avrebbero potuto accedere in carrozza direttamente al piano dei palchi d'onore.

La sontuosa facciata principale ↑, un vero e proprio capolavoro di disinvoltura eclettica, si articola su due diversi registri. Al piano terreno sette arconi di gusto rinascimentale danno accesso all'ampio vestibolo ↑ che immette a sua volta alle rampe del grandioso scalone marmoreo. Il primo piano, invece, è percorso da una loggia barocchegginate scompartita da gigantesche coppie di colonne binate al cui interno si aprono ampi finestroni rettangolari. La facciata, infine, è coronata da un attico con fregi e ricche decorazioni a bassorilievo.

↑ Giuseppe Jappelli, Caffè Pedrocchi e Pedrocchino a Padova. Veduta.

↗ Marco Treves, Mariano Falcini, Vincenzo Micheli, Sinagoga di Firenze. Veduta della facciata nel 1890 circa.

In corrispondenza della grande sala barocca con cinque ordini di palchi si eleva una larga cupola schiacciata, mentre l'immenso palcoscenico, che consta di dodici piani di servizio sopra il livello della scena e di sei piani sotto di esso, presenta all'esterno una copertura a capanna con due timpani ornati da imponenti acroteri. All'interno dell'edificio Garnier organizza gli spazi secondo un gusto che egli stesso definisce «stile Napoleone III».

Imponenti balaustre rinascimentali si susseguono a colonne e a candelabri barocchi, mentre le pareti vengono rivestite di specchi e marmi preziosi e le volte dei soffitti sono decorate con stucchi dorati e affreschi.

8

Giuseppe Jappelli (1783-1852)

Caffè Pedrocchi e Pedrocchino, Padova

1826-1831 e 1836-1842

Progettato da *Giuseppe Jappelli*, architetto e ingegnere veneziano di solida formazione accademica, il *Caffè Pedrocchi* (↑, a destra nella figura) fu realizzato in cinque anni. L'edificio, di forme sobrie e squadrate, si affaccia su una piazzetta attigua alla centralissima piazza Cavour. La superficie della facciata d'ingresso è organizzata a due diversi livelli, in quanto dal corpo centrale dell'edificio sporge un elegante pronao di stile neodorico, a perfetta imitazione di un antico tempio *in antis*. Pochi anni dopo la costruzione del Caffè Pedrocchi, diventato in breve uno dei punti di ritrovo più famosi e raffinati di Padova, lo Jappelli si cimenta in un'operazione così singolare da non avere precedenti nella storia dell'architettura. Il fantasioso architetto veneto, infatti, costruisce accanto all'edificio neoclassico del Pedrocchi un secondo edificio, questa volta in stile neogotico, al fine di ospitare il *Caffè Pedrocchino* (↖, a sinistra nella figura). Questa seconda costruzione, sviluppata principalmente in senso verticale, consta – al piano terreno – di un portichetto con colonne composite sormontate da archi di gusto orientaleggiante, in tutto simili a quelli di molti edifici tardo-gotici di Venezia.

I piani primo e secondo sono traforati da grandi bifore con archi trilobati inscritti rispettivamente in archi a chiglia e a ogiva. Pinnacoli marmorei decorati con motivi floreali stilizzati, che ricordano quelli delle cattedrali gotiche inglesi, fanno da terminazione per l'edificio. Lo Jappelli, del resto, era un convinto anglòfilo e nella realizzazione degli interni, eclettícamente ispirati agli stili egizio, moresco, gotico e impero, si ispira a molte costruzioni coeve realizzate in Gran Bretagna e negli Stati Uniti.

I Caffè Pedrocchi e Pedrocchino rappresentano, pertanto, uno degli esempi più evidenti di come per la cultura eclettica ogni stile sia sostanzialmente intercambiabile con qualsiasi altro. La scelta formale, infatti, non deriva altro che dalla volontà del progettista e dal gusto della committenza.

■ **Arco a chiglia** Sagomato come la chiglia di una nave. Geometricamente si tratta di due rami uguali di circonferenza raccordati mediante due altri brevissimi rami di circonferenza di curvatura opposta, quasi a formare una sorta di cuspide.

9

Marco Treves (1814-1898) Mariano Falcini (1804-1885) Vincenzo Micheli (1833-1905)

Sinagoga, Firenze

1874-1882

Nel corso del Risorgimento gli ebrei fiorentini parteciparono con entusiasmo ai moti d'indipendenza italiani e, quando finalmente ottennero la piena parità di diritti, negata loro da secoli di ghettizzazione, contribuirono con grande slancio allo sviluppo culturale ed economico della nuova capitale d'Italia.

È in questo contesto che la piccola ma antichissima comunità ebraica di Firenze maturò il progetto di una sinagoga monumentale che potesse essere degna della storia artistica della città. Nel 1872, grazie a numerosi lasciti e a varie raccolte di fondi promosse fra le fondazioni ebraiche viene dunque bandito un concorso per la realizzazione del grande tempio. Il progetto vincitore è quello degli architetti *Marco Treves*, *Mariano Falcini* e *Vincenzo Micheli* e il 30 giugno 1874 si dà inizio alla costruzione posando la prima pietra simbolicamente fatta arrivare da Gerusalemme. La solenne inaugurazione avviene il 24 ottobre 1882, dopo otto anni di intenso lavoro.

La *Sinagoga di Firenze* ↑, del resto, è una fra le più importanti d'Italia e, dal punto di vista architettonico, senza dubbio la più pregevole. Si tratta di una monumentale costruzione a pianta centrale ispirata alla Chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli, il maggior prototipo di architettura bizantina. Il transetto, della stessa lunghezza della navata, interseca quest'ultima al centro, in corrispondenza di una grande cupola impostata su di un

↑↗ Giuseppe Sacconi, Monumento a Vittorio Emanuele II a Roma. Veduta e particolare.

tamburo cilindrico illuminato da sottili finestre con archi moreschi. Le strutture di copertura sono realizzate con volte a botte terminanti, sulle quattro facciate, con singolari timpani di forma semicircolare. In corrispondenza della facciata d'ingresso vi è un elegante nartece con tre arconi a ferro di cavallo retti da esili colonne binate. Ai lati del portico si innalzano due massicci torrioncini con terminazioni ottagonali sormontate da caratteristiche cupolette a cipolla rivestite di rame. Tutte le finestre delle facciate, dei timpani e dei torrioncini sono realizzate con archi a ferro di cavallo di stile orientaleggiante. Nelle decorazioni marcapiano, invece, si alternano archetti pensili a tutto sesto, fiori stilizzati in marmo e scritte in ebraico in altorilievo tratte dalla Toràh.

All'interno l'eclettismo orientaleggiante è ancora più evidente. Le pareti e il soffitto, infatti, sono riccamente affrescati con motivi geometrici e floreali di gusto moresco ispirati alla trecentesca Sinagoga del Transito di Toledo, mentre le variopinte tarsie marmoree dei pavimenti, le vetrate colorate alle finestre, i mosaici e le eleganti balaustre in bronzo forgiato conferiscono all'ambiente una caratterizzazione di sfarzoso splendore.

La scelta stilistica dei progettisti è motivata dall'assenza di un preciso modello di riferimento, ragione per cui la generica citazione del gusto moresco, che si sostanzia essenzialmente nella presenza degli archi a ferro di cavallo, conferisce all'edificio quel tanto di esotico da movimentare con misurato equilibrio la rigida centralità della pianta neobizantina.

10

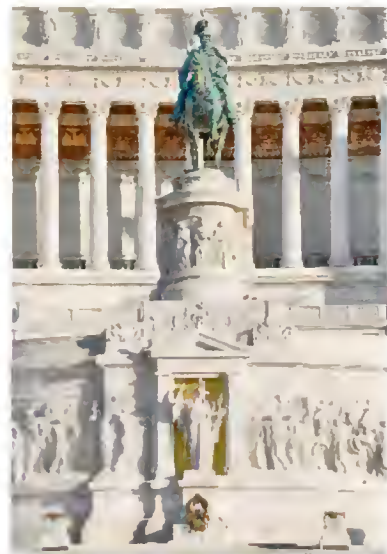
Giuseppe Sacconi (1854-1905)

Monumento a Vittorio Emanuele II, Roma

1884-1891

Dopo il 20 settembre 1870, con la presa definitiva di Roma, la Città eterna viene finalmente proclamata capitale del Regno d'Italia. Questo evento rende necessario un grandioso impegno volto a ridisegnare urbanisticamente e architettonicamente l'intero assetto della città. A tal fine vengono avviati drastici programmi di demolizione che produrranno ferite profonde nel tessuto di una città la cui edilizia si era stratificata per secoli in modo estremamente organico e graduale.

Questo atteggiamento, per nulla dissimile da quello adottato anche da quasi tutti gli altri monarchi europei, ha una delle sue massime espressioni nel cosiddetto *Vittoriano* (o *Altare della Patria*) ↑, il colossale monumento in onore di Vittorio Emanuele II di Savoia, Padre della Patria e primo re d'Italia (1861-1878).

La grandiosa costruzione commemorativa, voluta dal re Umberto I (1878-1900), figlio di Vittorio Emanuele II e suo successore al trono, è frutto di tre successivi concorsi internazionali, l'ultimo dei quali (1884) fu vinto dal conte marchigiano *Giuseppe Sacconi*. Il suo progetto, in stile neoellenistico, si ispira all'altare dell'acropoli di Pergamo. Attraverso una prima, grande scalinata marmorea fiancheggiata da giganteschi gruppi allegorici in bronzo e marmo, si sale all'Altare della Patria, al cui centro spicca, entro una semplice edicola neoclassica, la statua di Roma che, nelle vesti di una solenne divinità classica, alza il braccio destro in segno di maestà e di vittoria. Verso di lei convergono due cortei marmorei in bassorilievo rappresentanti le allegorie dell'*Amor Patrio* e del *Trionfo del Lavoro*.

Sotto la statua di Roma è stata successivamente allestita anche la tomba del Milite Ignoto, dove è seppellito un soldato senza nome, in ricordo dei caduti italiani di tutte le guerre. Due ulteriori scaloni contrapposti conducono infine al monumento equestre a Vittorio Emanuele II ↑, che svetta su di un piedistallo marmoreo decorato a bassorilievo con le allegorie delle principali città italiane.

Tutto intorno, sopraelevato su un alto e possente zoccolo, si eleva, quasi come uno sfondo teatrale, il ciclopico porticato concavo retto da sedici colonne. Quest'ultimo termina con due avancorpi laterali frontalmente assimilabili ad altrettanti tempietti *in antis* e sulle cui coperture sono collocate due colossali quadrighe in bronzo.

Del Vittoriano colpisce soprattutto l'esasperato fuori-scala che, nonostante la puntigliosità delle citazioni classiche, lo pone immediatamente al di fuori di quell'armonico accordo proporzionale che costituisce la vera e più intima sostanza della classicità. Per costruire un monumento di tali dimensioni il Sacconi dovette abbattere un intero quartiere del Campidoglio, alla sinistra della Chiesa dell'Ara Coeli, il cui tessuto – medievale, rinascimentale e barocco al di sopra di un sostrato antico – si estendeva sino a piazza Venezia e ai Fori. Dall'alto della sua collina il Vittoriano si affaccia su Roma e in esso si concentrano, al negativo, tutte le incongruenze della cultura eclettica che, smarriti i valori veri della classicità, tenta invano di recuperarne lo spirito attraverso una pura e semplice riproposizione di forme.

■ ***Torah*** In ebraico, legge. I cinque libri della legge ebraica corrispondenti al *Pentateuco*: *Gènesi*, *Esodo*, *Levitico*, *Numeri* e *Deuteronomio*.

itinerario

I grandi piani urbanistici europei di fine Ottocento: Parigi, Vienna e Firenze

Intorno alla metà del XIX secolo il crescente fenomeno dell'industrializzazione pone in modo urgente il problema del riassetto urbanistico di tutte le principali città europee. La concentrazione all'interno delle aree urbane di un numero sempre crescente di fabbriche e opifici richiama grandi masse contadine che abbandonano massicciamente le campagne riversandosi all'interno di città che non sono minimamente in grado di assorbirne la presenza. Nascono così i primi quartieri operai, ai margini estremi degli agglomerati urbani e, comunque, nelle zone in cui i terreni sono meno costosi. La speculazione edilizia, spesso gestita dai proprietari stessi delle grandi industrie, costringe il proletariato urbano a condizioni di vita insostenibili, con situazioni sociali e igieniche di tale disagio da costituire la base di tutte le rivendicazioni sindacali e politiche che i movimenti operai via via organizzano e che il 28 settembre 1864 portano alla fondazione della *Prima Internazionale*, cioè della prima associazione di lavoratori europei.

Per far fronte a questo stato di cose si rende pertanto necessaria una profonda riorganizzazione dell'intero tessuto edilizio e delle infrastrutture viarie che, salvo rare eccezioni, sono ancora quelle, minute e frammentate, di origine medievale, spesso costrette all'interno di antiche cinte murarie diventate ormai una vera e propria barriera a ogni ulteriore espansione edilizia.

↑ Giuseppe Poggi, Loggia di Piazzale Michelangelo, 1875. Firenze.

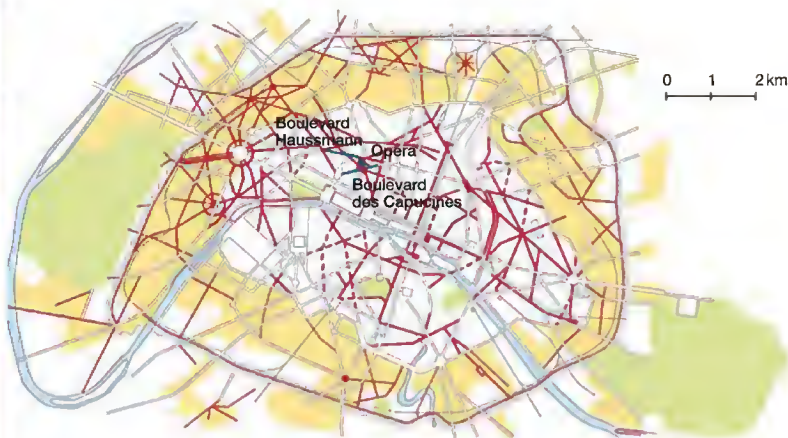
Di conseguenza, abbattere le mura, demolire i quartieri più insalùbri, scavare trincee per interrarvi nuove reti di fognature e acquedotti, raddrizzare e allargare tracciati viari angusti e tortuosi, costruire le prime linee di metropolitana, servire adeguatamente le nuove stazioni ferroviarie sono alcune delle principali direttrici comuni di azione.

Le nuove capitali europee, emblemi di Stati ormai proiettati verso la nuova economia di mercato, all'interno della quale l'industria ricopre ruoli di importanza sempre crescente, rinnovano così la propria veste, spesso immobile da secoli, al fine di meglio adattarsi alle mutate esigenze economiche e sociali.

I *boulevards* di Parigi (1853-1869)

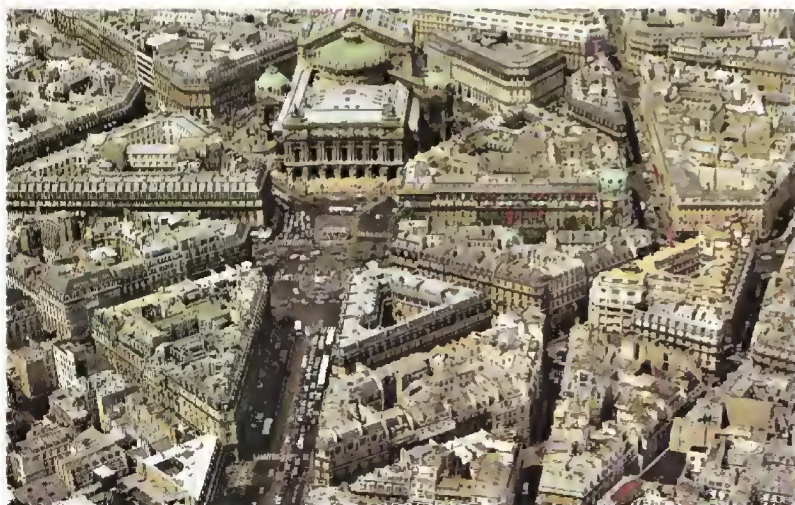
Tra tutte le capitali europee Parigi è forse stata quella che per prima si è posta il problema della propria riorganizzazione urbanistica. Ciò avvenne già nel XVII secolo, quando Jean-Baptiste Colbert, illuminato consigliere di re Luigi XIV, fece demolire – tra il 1670 e il 1676 – l'imponente cintura delle fortificazioni parigine della riva destra della Senna, sistemando al loro posto un lungo viale alberato largo circa 35 metri «per un maggior decoro della città e per servire da passeggiata agli abitanti». Nascono così i *Grands boulevards*: una nuova e organica rete stradale che inviluppa quella precedente, di derivazione medievale, e disimpegna nel contempo le vie di accesso alla città smistandole in modo scorrevole.

Il piano di Colbert crea i presupposti per l'intervento radicale del XIX secolo, quando il barone Eugène Haussmann, prefetto della Senna dal 1853 al 1869, porta alle estreme conseguenze il sistema dei *Grands boulevards*, rivoluzionando l'assetto urbanistico della Parigi borghese secondo modelli che troveranno poi applicazione anche in tutte le altre capitali europee del tempo. Sventrando gran parte della vecchia Parigi con la costruzione di altri scenografici *boulevards*, Haus-

■ **Eugène Haussmann** (Parigi, 1809-1891) Funzionario di polizia e urbanista francese, legò il suo nome alle grandiose opere di ammodernamento urbanistico e amministrativo della capitale francese intraprese da Napoleone III e successivamente proseguite anche sotto la Terza Repubblica.

← Schema del piano urbanistico parigino adottato da Haussmann. In bianco le strade esistenti. In rosso quelle nuove aperte in seguito ai lavori. In giallo le aree dei nuovi quartieri. In verde le zone a verde pubblico (si notino, ai due estremi, le aree dei due grandi parchi pubblici del Bois de Boulogne, a sinistra, e del Bois de Vincennes, a destra).

↑ I lavori di demolizione nel quartiere attorno all'Opéra di Parigi in una fotografia dell'epoca.

← Tracciamento dell'Avenue de l'Opéra a Parigi e definizione della nuova maglia urbana. In alto, la Place du Théâtre Français con il Teatro della Comédie Française; l'Opéra è in basso, appena al di fuori del disegno (il Nord è in basso).

↓ Veduta aerea di Parigi con una parte dell'intervento di Haussmann. Al centro in alto, la nuova Opéra (1862-1875) inserita tra il Boulevard des Capucines (parallelo alla facciata) e il Boulevard Haussmann (in alto, con disposizione trasversale).

smann taglia in ogni senso ciò che rimaneva del nucleo medievale spazzando via, in nome delle nuove norme igieniche, molti dei vecchi e caratteristici quartieri ← ↙, specialmente quelli orientali, che storicamente erano stati sempre il focolaio delle rivolte popolari, dalla Rivoluzione del 1789 ai più recenti moti del 1848.

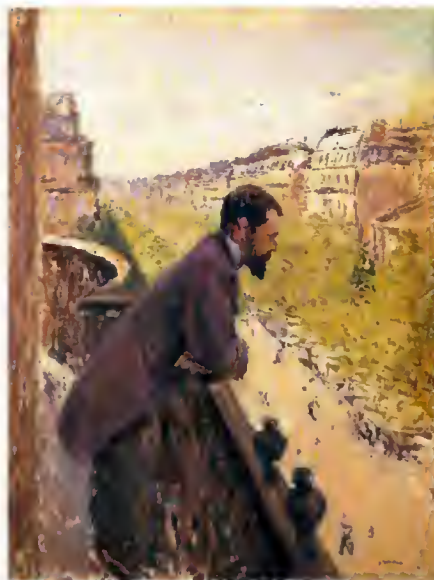
Gli interventi del geniale e potente prefetto sovrappongono all'antica città una nuova maglia funzionale di strade larghe e rettilinee ←, formanti un coerente reticolo di comunicazioni tra i principali nodi della vita urbana e le nuove stazioni ferroviarie, assicurando contemporaneamente efficaci direttrici di traffico commerciale, di attraversamento veloce e di arroccamento strategico.

La costruzione della nuova rete di *boulevards* ha molteplici valenze. La prima, di tipo economico, consiste nel favorire gli investimenti privati (spesso al limite della speculazione edilizia) mobilitando una gran massa di capitali e determinando un vigoroso e generalizzato rilancio economico dei settori edilizio e commerciale. La seconda valenza, di tipo sociale, è quella di costituire il nuovo salotto buono della Parigi borghese e imprenditoriale, desiderosa di proporsi come la vera (e unica) capitale morale e culturale d'Europa, ricca di teatri, musei, ristoranti e caffè alla moda ↗.

La terza valenza, infine, meno evidente ma non meno significativa delle altre due, è quella relativa all'ordine pubblico. Non va dimenticato, infatti, che Haussmann non era un architetto ma un prefetto di polizia e che il sistema dei *boulevards* avrebbe consentito veloci spostamenti di truppe ed efficaci cariche di cavalleria in caso di sommosse popolari o di barricate di protesta.

Il *Ring* di Vienna (1859-1872)

La città di Vienna, non diversamente dalle altre grandi capitali europee di fine secolo, è oggetto di un ambizioso piano di riqualificazione urbanistica voluto dall'imperatore Francesco Giuseppe (1848-1916) per esigenze di tipo militare (miglior collegamento tra le varie caserme cittadine) e amministrativo (costruzione di nuovi e più funzionali palazzi pubblici). Per adeguare la città alle mutate esigenze di una moderna capitale europea, dunque, l'imperatore decide di abbattere le antiche mura medievali e di sfruttare lo spa-

zio risultante e quello della preesistente fascia di rispetto per la costruzione del *Ring* (in tedesco, anello), un'ampia arteria alberata, fiancheggiata da nuovi quartieri, che si snoda per oltre sei kilometri cingendo dall'esterno l'intero nucleo della Vienna medievale.

↑ Camille Pissarro, *Place du Théâtre Français sotto la pioggia*, 1898. Olio su tela, 73,7×91,4 cm. Minneapolis, Institute of Art. Il Teatro della Comédie Française è a destra, in primo piano; sullo sfondo, l'Opéra.

↗ Gustave Caillebotte, *Uomo al balcone*, ca 1880. Olio su tela, 116×97 cm. Collezione privata.

→ Veduta aerea del *Ring* di Vienna.

Nel 1857 viene bandito un concorso per la colossale realizzazione e già l'anno successivo la giuria imperiale dichiara vincitore il progetto monumentale di *Ludwig Ritter von Förster* (1797-1863), un architetto tedesco di solida formazione neoclassica. Rispetto all'intervento di Haussmann a Parigi, comunque, il tracciamento del *Ring* ha un impatto assai meno distruttivo. Vengono sì demoliti gli antichi bastioni, ma il tessuto della città vecchia (*Innere Stadt,* letteralmente: *Città interna*) non viene intaccato che assai marginalmente. La nuova arteria, al contrario, si caratterizza come un importante viale di circonvallazione che, grazie a una fitta rete di altre strade minori, disimpegna la *Innere Stadt* collegandola adeguatamente con la Vienna moderna, già precedentemente estesasi al di fuori del circuito murario →.

Il *Ring* costituirà il punto di partenza per ogni successivo sviluppo urbanistico cittadino. Negli ultimi decenni del secolo, infatti, esso verrà duplicato da un più vasto semi-anello esterno, il *Gürtel*, che propriamente significa «cintura». A esso sarà affidata la funzione di collegare le stazioni ferroviarie meridionale e occidentale fungendo contemporaneamente anche da circonvallazione Nord-Sud per i nuovi quartieri di ulteriore espansione.

Le finalità iniziali di realizzazione del *Ring*, comunque, sono affini a quelle parigine. La presenza di un nuovo asse di scorrimento veloce a più corsie, da percorrere in carrozza o in tram, suggerisce anche per Vienna un uso scenografico della città, finalizzato ad allineare in bella evidenza tutte le emergenze artistiche e i principali luoghi del potere e della cultura. In questo modo il sovrano consegue il duplice risultato di porre in mostra tutta la propria magnificenza e – evenienza meno evidente ma non per questo meno importante – di disporre di strutture viarie nelle quali, in caso di sommosse, avrebbero potuto intervenire con successo i reparti di cavalleria.

Il *Ring* diventa dunque il nuovo polo di organizzazione politico-culturale della città e in margine a esso vengono costruiti tutti i moderni edifici-simbolo dell'efficiente capitale asburgica.

■ **Arroccamento** Termine militare derivante dalla parola *rocca*, castello, fortificazione, con il quale si intendono tutte le manovre e i movimenti di truppe necessari per passare da una postazione fortificata (o comunque strategica) all'altra.

■ **Fascia di rispetto** Zona adiacente a edifici o a luoghi destinati a uso pubblico (come strade, parchi, ferrovie, cimiteri) nelle quali per motivi diversi (di sicurezza, di igiene) l'attività edilizia è vietata o soggetta a particolari vincoli.

↓→↘ Planimetria del *Ring* con i suoi edifici principali.

1. Donaukanal
2. Museum für angewandte Kunst
3. Stadtpark
4. Staatsoper
5. Burggarten
6. Neue Hofburg
7. Kunsthistorisches Museum
8. Naturhistorisches Museum
9. Volksgarten
10. Parlamento
11. Rathaus
12. Burgtheater
13. Università
14. Votivkirche
15. Borsa

6

4

5

9

10

11

12

14

Immaginando di percorrerlo per tutta la sua lunghezza in senso orario, si pareranno via via dinanzi le più prestigiose costruzioni della città, nella realizzazione delle quali gli architetti si sono sbizzarriti, secondo il gusto romantico, attingendo eclatticamente a tutti gli stili del passato › Itin., p. 528.

Il primo dei sei segmenti alberati del quale si compone il *Ring* si diparte dal *Donaukanal* ← **1**, a Est della *Innere Stadt* medievale. Sul lato sinistro si incontra subito il *Museum für angewandte Kunst* (Museo d'arte decorativa) **2** un'imponente costruzione in stile neorinascimentale eretta tra il 1868 e il 1871.

Al centro del terzo segmento del *Ring*, sulla destra, si innalza la *Staatsoper* (Opera di Stato) **4**. Costruita in stile neorinascimentale tra il 1861 e il 1869, fu rasa al suolo dai bombardamenti alleati nel corso della Seconda guerra mondiale. L'edificio odierno risale pertanto al 1955, quando il governo federale decise di ricostruire il teatro «dov'era e com'era».

Sul quarto segmento del *Ring*, senza dubbio il più monumentale e sfarzoso, si affaccia, sul lato destro, la gigantesca mole della *Neue Hofburg*, il Nuovo Palazzo Imperiale (1881-1913) **6**, la più maestosa ed emblematica delle costruzioni cittadine. Realizzato per volere dell'imperatore Francesco Giuseppe su progetto dell'architetto e storico dell'arte tedesco Gottfried Semper › Itin., p. 531, il palazzo presenta una gigantesca facciata a esedra e si ispira, nelle proporzioni e nell'uso del bugnato, ai modelli del Rinascimento italiano.

Sul lato opposto del *Ring*, invece, si ergono – affacciati sulla vasta piazza dedicata all'imperatrice Maria Teresa – il grandioso *Kunsthistorisches Museum* **7** › Itin., p. 156 e il suo monumentale gemello, il *Naturhistorisches Museum* (Museo di storia naturale) **8**, costruiti entrambi in stile neorinascimentale tra il 1872 e il 1891.

All'inizio del quinto e penultimo segmento del *Ring*, sul lato destro, si apre il *Volksgarten* **9**, letteralmente «giardino del popolo», il primo parco pubblico della capitale, ricco di vegetazione esotica e di monumenti, con al centro un tempietto neoclassico eretto già nel 1823.

Di fronte al parco, sul lato opposto del *Ring*, si innalza l'edificio del *Parlamento* (1873-1883) **10**. Si tratta di una monumentale costruzione in stile neogreco il cui ingresso imita un tempio prostilo octastilo.

Proseguendo, sempre sulla sinistra, arretrato rispetto alla sede stradale (dalla quale lo divide un enorme parco) si innalza il *Rathaus*, cioè il Municipio (1872-1883) **11**. Realizzato dall'architetto austriaco *Friedrich von Schmidt* (1825-1891), l'enorme edificio presenta singolari forme tardo-gotiche che lo rendono più simile a una cattedrale piuttosto che a un palazzo pubblico.

Di fronte al parco del Municipio, sul lato destro del *Ring*, sorge invece il *Burgtheater* (1874-1888) **12**, il massimo teatro di prosa della capitale, realizzato in uno stile liberamente ispirato al Rinascimento italiano.

Proseguendo ancora sul *Ring*, questa volta di nuovo sul lato sinistro, subito dopo il parco del Municipio, si erge il massiccio fabbricato quadrangolare dell'*Università* (1873-1883) **13**, progettato in stile neorinascimentale da *Heinrich von Ferstel* (1828-1883), architetto viennese di gusto storicistico.

All'innesto con il sesto e ultimo segmento del *Ring*, in posizione leggermente arretrata, si incontra infine la *Votivkirche* (Chiesa votiva), capolavoro architettonico di Heinrich von Ferstel. La chiesa – fatta erigere tra il 1856 e il 1869 dall'imperatore Francesco Giuseppe quale ringraziamento per un fallito attentato di cui era stato oggetto, da cui il nome – si ispira allo stile gotico francese, del quale imita tutti gli elementi costruttivi e decorativi.

Il grande sforzo edilizio pubblico mette in moto, come sempre in questi casi, anche importanti meccanismi economici di richiamo di capitali privati e speculativi. È così che in un breve volgere di anni lungo il *Ring* si allinea una serie pressoché ininterrotta di austeri palazzi per uffici e per abitazione, di prestigiosi alberghi e di monumentali banche. Si tratta anche in questo caso, come per gli edifici di carattere pubblico, di un fantasioso campionario di stili che spazia indifferentemente dal Neoclassico al Neorinascimentale fino a spingersi addirittura all'*Art Nouveau* › cap. 28).

Il tutto a ulteriore riprova di come la Vienna di fine secolo volesse presentarsi – nonostante la crescente crisi politica che nel 1898 sfocerà addirittura nell'assassinio dell'imperatrice Elisabetta – con il volto festoso di una grande e ricca capitale borghese, priva di qualsiasi contrasto sociale e piena solo di benessere e di ottimismo.

↑ Veduta di piazza Cavour, attuale piazza della Libertà, con l'arco trionfale di Francesco Stefano di Lorena (a destra) e l'antica porta San Gallo (a sinistra). Firenze, Museo Nazionale Alinari della Fotografia.

I nuovi viali di Firenze (1865-1875)

Nel 1865, con il trasferimento a Firenze della capitale del Regno d'Italia, la città cercò di organizzarsi nel modo migliore per far fronte a tutte quelle esigenze di carattere burocratico e amministrativo che il nuovo rango le avrebbe imposto. Nel giro di pochi mesi occorreva, infatti, dotare Firenze di tutte le infrastrutture insediative di cui necessitava una moderna capitale europea: dal palazzo reale alla sede del parlamento, dai ministeri alle ambasciate, dai parchi alle caserme, da un'efficiente rete viaria alle abitazioni per i nuovi funzionari amministrativi e così via.

Per progettare e coordinare l'attuazione di un riassetto urbanistico di tale importanza e vastità fu costituito un apposito ufficio tecnico, alla guida del quale venne posto l'architetto fiorentino *Giuseppe Poggi* (1811-1901). Egli diede priorità assoluta al problema della viabilità e lo affrontò risolutamente cingendo la Firenze «di qua d'Arno» di un anello di viali di circonvallazione larghi mediamente 40 metri ↑. Per far questo, però, l'architetto non esitò a far abbattere quasi quattro chilometri di antiche mura medievali. Secondo il suo progetto, i detriti provenienti dalle demolizioni avrebbero fatto da massicciata ai futuri viali e attorno ai grandiosi resti delle sei principali porte superstiti sarebbero poi sorte nuove piazze sistemate a giardino.

↑ Planimetria del Viale dei Colli di Firenze (1865-1875).

1. Ponte Vecchio
2. Palazzo Pitti
3. Giardino di Boboli
4. Forte Belvedere
5. Porta Romana
6. Abbazia di San Miniato al Monte
7. Piazzale Michelangelo
8. Ponte di San Niccolò

↗ Giorgio Sommer, *Veduta di Firenze e del viale dei Colli*, ca 1875/1880. Stampa all'albumina da lastra al collodio secco, 20,4×24,8 cm. Firenze, Museo Nazionale Alinari della Fotografia.

→ Veduta di Porta San Niccolò e del Piazzale Michelangelo.

L'operazione, certo utile e forse anche necessaria, almeno sotto un profilo strettamente funzionale, non tenne però in alcun conto l'altissimo valore storico e architettonico che le mura avevano in quanto parte integrante ed essenziale della città. Il Poggi, al contrario, non ebbe la sensibilità di comprendere che la demolizione delle mura implicava la distruzione del concetto stesso di città medievale e che, a quel punto, anche la conservazione delle porte era ormai priva di senso, allo stesso modo di come sarebbe parso inutile conservare la testa di una statua dopo averne distrutto il corpo.

Del resto, i modelli ai quali l'architetto fiorentino si ispirava erano già stati ampiamente collaudati, senza troppi rimpianti per le grandi demolizioni effettuate, nei quasi coevi *boulevards* parigini del barone Haussmann, nel *Ring* di Vienna, in molte altre città dell'Europa centrale. Con questo nuovo tipo di viabilità di grande scorrimento, infatti, si veniva vantaggiosamente incontro sia al problema dell'espansione edilizia, che la mancanza di infrastrutture viarie avrebbe senz'altro ritardato se non addirittura impedito, sia ai non meno importanti problemi di ordine pubblico e di vigilanza sulla città.

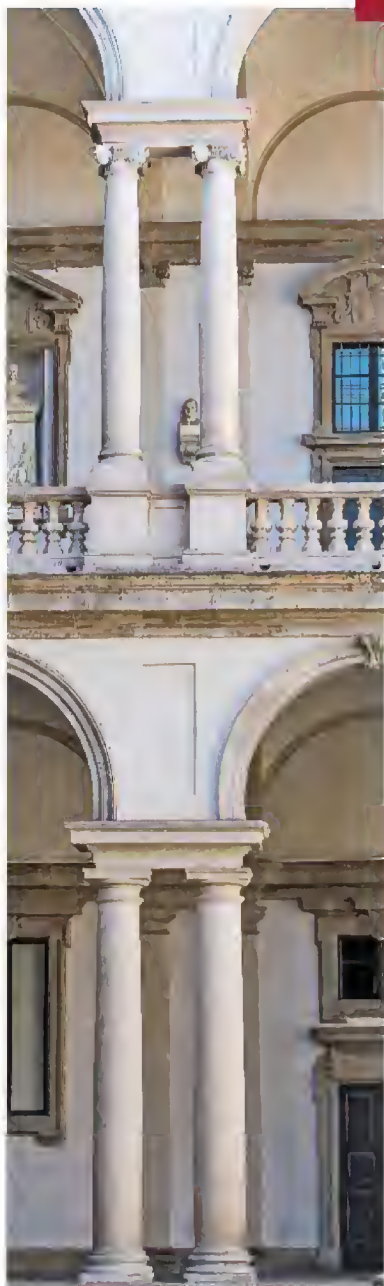
Unitamente ai viali di circonvallazione il Poggi progettò però anche il loro ideale proseguimento *oltrarno*, rappresentato dal cosiddetto *Viale dei Colli* ↑ ↗. Concepito con mentalità tipicamente borghese, esso era sostanzialmente estraneo, quanto a dimensioni e a modalità d'esecuzione, a qualsiasi tradizione culturale e paesaggistica fiorentina.

Il progetto del Poggi andava perfettamente incontro al gusto e alle aspettative della florida classe mercantile cittadina. Lo stesso re Vittorio Emanuele II lo lodò appassionatamente, tanto da dargli la precedenza assoluta su tutte le altre realizzazioni per *Firenze capitale*. Il progetto prevedeva, infatti, di riconnettere attraverso la collina meridionale di Firenze il *Ponte di Ferro*, oggi *San Niccolò* **8**, con Porta Romana **5**. La successiva connessione di quest'ultima al *Ponte Sospeso*, oggi *alla Vittoria*, infine, avrebbe chiuso definitivamente l'anello dei viali attorno a Firenze.

I lavori furono eseguiti molto sollecitamente, in quanto nell'estate del 1871, prima che la sede del governo fosse effettivamente trasferita a Roma, il viale era già compiuto e con esso anche il tracciamento di massima del *Piazzale Michelangelo* **7** ↑, il nuovo pittoresco belvedere sulla città, che sarebbe poi stato definitivamente inaugurato nel 1875, anno del quarto centenario della nascita del Buonarroti.

Il trasferimento definitivo della capitale d'Italia a Roma significò la fine quasi improvvisa di ogni sogno di grandezza fiorentino. Le grandi opere urbanistiche rimaste a metà furono abbandonate o, nel migliore dei casi, ultimate in tempi lunghissimi e in modo assai più semplice e meno costoso rispetto agli ambiziosi progetti di partenza, ma i viali rimasero comunque la realizzazione più grandiosa e significativa dell'intero periodo.

itinerario

La Pinacoteca di Brera. Momenti dell'Ottocento italiano

Il 1776 è l'anno di nascita dell'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Per merito del suo secondo segretario, il pittore *Giuseppe Bossi* (1777-1815), nel 1803 si stabilisce che le sia annessa una Pinacoteca, il cui nucleo iniziale di dipinti si era costituito grazie all'attività del suo primo segretario, l'abate e collezionista bolognese Carlo Bianconi (1732-1802).

La Pinacoteca viene inaugurata nel 1809, ma diventa autonoma, scindendosi dall'Accademia, solo nel 1882. È però quando Milano è capitale del napoleonico Regno d'Italia (1805-1814) che essa si arricchisce di numerose opere d'arte rastrellate nelle chiese e nei monasteri soppressi nei vari dipartimenti in cui era diviso il regno e rappresentative di tutte le scuole pittoriche della penisola. Solo dopo il Congresso di Vienna del 1815, e la restituzione dei capolavori sottratti allo Stato Pontificio, la Pinacoteca procede agli accrescimenti delle proprie collezioni con acquisti mirati, cambi, lasciti e donazioni (tra queste quella, ricca di oltre cinquanta opere del primo Novecento, fatta nel 1976 da Maria Jesi e intitolata al marito Emilio, grande collezionista d'arte).

La Pinacoteca ha sede nel Palazzo di Brera (che condivide con l'Accademia di Belle Arti), costruito lì dove, nella località detta Braida del Guercio, già dal 1178 esisteva la casa madre degli Umiliati (un ordine laico dedito all'industria della lana). Abolito l'ordine nel 1571, la sede degli Umiliati passò ai Gesuiti che vi fondarono un collegio, a sua volta ridotto allo stato laico dopo la soppressione dell'Ordine nel 1773.

La progettazione del collegio fu affidata all'architetto *Martino Bassi* (1542-1591) e, dopo di lui, a *Francesco Maria Richini* (1584-1658) il cui piano del 1615, variato nel 1651, è

fedelmente seguito fino al XVIII secolo. È così che prendono forma l'ampio cortile porticato con due ordini di arcate separate da colonne binate (secondo un motivo a serliana comune nelle architetture milanesi tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento), nonché lo scalone monumentale a doppia rampa.

Giuseppe Piermarini › par. 24.2.7, infine, vi opera tra il 1776 e il 1784, disegnando anche il portale con colonne doriche verso via Brera. Al centro del cortile venne poi collocata la statua bronzea del 1811, realizzata su modello di Antonio Canova e raffigurante Napoleone Bonaparte come divinità classica. Nel corso del secondo Novecento numerosi sono stati gli interventi di ristrutturazione architettonica, di riordino delle collezioni e di riallestimento degli spazi espositivi.

■ **Braida** Termine che nella bassa latinità indicava un terreno incolto. *Braida* si trasformò poi in Brera.

1

Giuseppe Molteni (1800-1867)

La derelitta (La morte del bimbo)

1845. Olio su tela, 146×116 cm

Nato ad Àffori (nei pressi di Milano) nel 1800, *Giuseppe Molteni* studiò a Brera, della cui Pinacoteca divenne conservatore nel 1854 e poi direttore nel 1861.

Dedito inizialmente all'attività di copista e di restauratore (intervenne anche sullo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello), venne chiamato per la sua grande perizia anche all'estero (lavorò per il Louvre e per la National Gallery di Londra). Parallelamente si dedicò all'attività di pittore riscuotendo una buona fama come ritrattista, tanto da essere invitato nel 1836 alla corte di Vienna dove eseguì un ritratto (conservato proprio a Brera) dell'imperatore Ferdinando I, succeduto appena l'anno precedente a Francesco I. Morì a Milano nel 1867.

Molteni fu autore di opere molto richieste e apprezzate dalla ricca borghesia milanese. I suoi soggetti preferiti vanno dai ritratti alle sce-

← Giuseppe Molteni, *La derelitta* (*La morte del bimbo*).

↑ Gerolamo Induno, *Triste presentimento* (*La fidanzata del garibaldino*).

ne patetiche ispiratrici di buoni sentimenti e capaci di commuovere, ma egli praticò con una certa fortuna anche il genere devozionale.

La derelitta ↑, che fu tra i dipinti inviati a rappresentare il Lombardo-Veneto all'Esposizione Universale di Parigi del 1855, è organizzata in modo da dare forma a quelle idee che definivano, in particolare sul piano letterario, il cosiddetto «secondo Romanticismo». Dopo il 1840, infatti, il movimento romantico italiano tende a esprimersi secondo modelli languidi e sentimentali. Toccando le corde della malinconia e del patetico a buon mercato, al sentimento nobile, vigoroso ed eroico si sostituisce il sentimentalismo più stucchevole.

Nella *Derelitta* Molteni mostra una giovane madre appoggiata al muro e a un letto disfatto, mentre, rivolti gli occhi al cielo, piange sommessa. Tra le mani regge una corona di fiori che ella stessa ha intrecciato per il suo bimbo morto. Un cero e un ramoscello d'ulivo benedetto sono appesi in capo al letto, di fianco a un'immagine sacra. Alla scena (che forse non ignora l'Hayez di *Pensiero malinconico* › Fig. 25.114, di soli tre anni precedente), già di per sé patetica e causa di sentimenti di commossa partecipazione, l'artista aggiunge un'immagine di artificiosa drammaticità, quella della piccola bara poggiata su una seggiola e rischiarata dalla fioca luce di una candela che si intravede sulla sinistra.

Le forzature contenutistiche sono tuttavia riscattate dalla raffinata tecnica pittorica, dall'energia dei tocchi di luce, dal volto dolce e luminoso della giovane donna, infine dai delicati contrasti cromatici fra l'abito scuro che indossa e i colori pastello dell'intreccio floreale.

2
Gerolamo Induno (1825-1890)
Triste presentimento (La fidanzata del garibaldino)

1862. Olio su tela, 67×86 cm

Nato a Milano il 13 dicembre 1825, *Gerolamo Induno* fu tra i maggiori rappresentanti della pittura italiana di storia. Partecipò ai moti risorgimentali, prese parte alla difesa di Roma nel 1849, alla spedizione in Crimea e seguì, infine, Garibaldi nel 1859.
Fu sensibile ai modi di Hayez, ma si rifugiò spesso anche nel patetico e nella pittura di genere. Seppe così calare nelle scene di vita semplice, ambientate presso gli strati più umili della popolazione, i grandi temi patriottici, accarezzando – al pari del fratello pittore *Domenico* (Milano, 1815-1878) – le idee puriste, moralizzanti e didascaliche di cui si facevano portatori storici come Pietro Selvatico Estense (1803-1880) e letterati quali Niccolò Tommaseo (1802-1874). Morì a Milano il 19 dicembre 1890.

In *Triste presentimento*, un dipinto del 1862 ↗ seduta sul letto, vestita della sola candida e sgualcita camicia da notte bianca, una fanciulla a piedi nudi contempla triste e pensosa un'immagine, forse dell'amato lontano, racchiusa in un medaglione.

La povera stanza disordinata è ravvivata dalla coperta a fiori ed è rischiarata dalla luce del giorno che penetra dalla finestra sulla destra. Alla parete, di fianco al camino, una stampa incorniciata riproduce *Il bacio* › Fig. 25.115, l'allora celeberrimo dipinto di Francesco Hayez interpretato, in quegli anni di metà secolo, come l'addio del cospiratore all'amata. Lo stesso bacio si sono scambiati, è verosimile, la fanciulla dall'aria triste che è sola nella cameretta e il suo giovane amore che, lontano da lei, combatte per la libertà e l'indipendenza della patria.

Un busto di Garibaldi nella nicchia e una stampa tratta da una rivista del tempo, attaccata a uno degli scuri della finestra, rinviano all'epopea garibaldina vissuta da Induno in prima persona.

Si può quindi immaginare quanto vero sentimento si celi nel dipinto – teso alla diffusione degli ideali risorgimentali – anche se è stato tradotto nel linguaggio un po' stucchevole di una scena di genere.

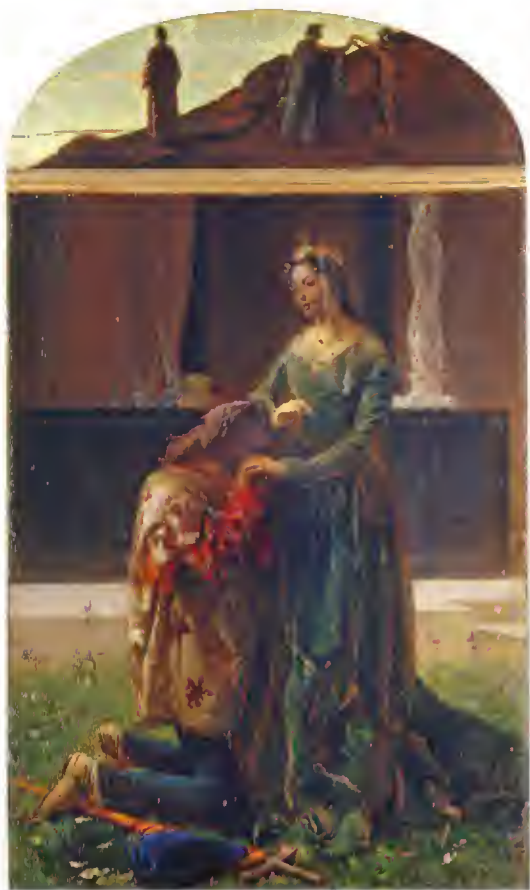
3
Federico Faruffini (1831-1869)
L'amore del poeta (Sordello e Cunizza, contessa di San Bonifacio)

1864. Olio su tela, 115×86 cm; 25×86 cm (la lunetta)

Nato a Sesto San Giovanni (Milano) il 6 febbraio 1831, *Federico Faruffini* morì suicida a Perugia il 16 dicembre 1869. Studiò a Pavia – dove entrò in contatto con gli ambienti risorgimentali gravitanti attorno alla famiglia Cairoli – e a Venezia, completando gli studi artistici all'Accademia di Brera. Autore prima di soggetti di storia contemporanea, poi di famosi quadri storici e di apprezzate acqueforti, si staccò dal Romanticismo hayeziano per indirizzarsi verso soggetti veristici. Fu tra i primi a dedicarsi anche alla novità del secolo: la fotografia.

«Venimmo a lei: o anima lombarda,
come ti stavi altera e disdegnosa
e nel mover de li occhi onesta e tarda[1]!

← Federico Faruffini, *L'amore del poeta* (*Sordello e Cunizza, contessa di San Bonifacio*). Dipinto e schema delle posture e dei movimenti.

↑ Filippo Carcano, *Una partita al biliardo*.

Ella non ci dicea alcuna cosa,
ma lasciavane gir[2], solo sguardando[3]
a guisa di leon quando si posa.
Pur[4] Virgilio si trasse[5] a lei, pregando
che ne mostrasse la miglior salita[6];
e quella non rispuose al suo dimando,
ma di nostro paese e de la vita
ci 'nchiese[7]; e 'l dolce duca[8] incominciava
"Mantüa...", e l'ombra, tutta in sé romita[9],
surse ver' lui del loco ove pria stava,
dicendo: "O Mantoano, io son Sordello
della tua terra!"; e l'un l'altro abbracciava.»

Quelli che precedono sono i passi del sesto canto del *Purgatorio* (vv. 61-75), in cui Dante presenta l'anima nobilissima del poeta Sordello, il protagonista del dipinto di Faruffini ↑. La lunetta che sovrasta la tela, su fondo oro – forse per influenza della pittura preraffaellita –, propone proprio l'incontro tra Sordello e il più grande poeta latino, il mantovano Virgilio. Sordello (Goito, Mantova, ca 1200-Abruzzo, ca 1269) visse per molti anni a Verona, presso la corte di Riccardo di San Bonifacio della cui consorte, Cunizza da Romano, cantata da lui in alcuni celebri versi, si invaghì tanto da rapirla, attorno al 1226, con l'appoggio dei fratelli di lei, Ezzelino e Alberico. Federico Faruffini ci mostra, per l'appunto, il poeta e Cunizza in un momento di dolce intimità in un prato fiorito. La spazialità è resa, oltre che dalla volumetria dei due amanti posti al centro del dipinto, dal largo cuneo rivolto verso l'esterno suggerito dalle direzioni incrociate della spada e delle gambe dell'inginocchiato Sordello, da una parte, dalla disposizione dello strascico e della pesante veste di Cunizza, dall'altra. Il modello del *Bacio* di Hayez è stato abbandonato: la furtività e il trasporto dei sensi del dipinto hayeziano si risolvono qui in un aperto, tenero e, allo stesso tempo, devoto sfiorarsi, alla stregua della luce appena carezzante che rende più veri e vivi i colori.

1. onesta e tarda: dignitosa e lenta.
2. lasciavane gir: lasciava che ci avvicinassimo.
3. sguardando: seguendo con lo sguardo.
4. pur: soltanto.
5. si trasse: si avvicinò.
6. miglior salita: la strada più breve per ascendere al monte del Purgatorio.
7. ci 'nchiese: ci interrogò.
8. dolce duca: Virgilio.
9. romita: chiusa nella sua solitudine.

4

Filippo Carcano (1840-1914)

Una partita al biliardo

1867. Olio su tela, 78×106 cm

Allievo di Hayez all'Accademia di Brera, *Filippo Càrcano* nacque a Milano il 25 settembre 1840.
Pittore di quadri storici e accademici, dopo il suo rientro da un istruttivo viaggio in Francia e in Inghilterra, a partire dal 1863 praticò soprattutto le scene di genere e i soggetti realistici. Questi ultimi (in particolare quelli dei dipinti eseguiti attorno agli anni Ottanta, in coincidenza con la diffusione delle idee socialiste e anarchiche) erano ispirati anche a tematiche sociali concernenti il proletariato urbano che, soprattutto a Milano – città che l'industrializzazione stava rapidamente trasformando –, cominciava a essere consistente.
Per le sue ricerche luministiche e il convinto studio dal vero, Carcano divenne – sul finire del XIX secolo – modello per i paesaggisti lombardi. Morì a Milano il 19 gennaio 1914.

A Vittore Grubicy de Dragon parve che Carcano con questo dipinto, rappresentante alcuni giocatori in una sala di biliardo, avesse precorso le tecniche divisioniste ↑. Tale convinzione è suggerita dalla deposizione in piccoli tocchi del colore simulante il motivo a fiori della carta da parati che riveste le pareti della sala da gioco. Inoltre la prospettiva fa sì che i settori più lontani delle pareti si compongano di un numero infinito di puntini tendenti a smaterializzare l'ambiente. All'effetto "divisionista" con-

■ **Vittore Grubicy de Dragon** (Milano, 1851-1920). Fu critico d'arte ma, soprattutto, sensibile interprete del Divisionismo. Al corrente delle teorie scientifiche di Chevreul e di *Modern Chromatics*, ebbe modo di viaggiare con frequenza nei Paesi dell'Europa occidentale e di conoscere i dipinti di Seurat e dei *Pointillistes* francesi.

←↑ Mosè Bianchi, *La lettrice*. Intero e particolare.

↓ Giacomo Favretto, *Il sorcio*.

tribuisce suggestivamente anche la fonte di luce naturale che proviene da dietro, soluzione che caratterizza non pochi dipinti divisionisti.

Tuttavia il rigore geometrico che ingabbia l'interno con i giocatori – colti mentre assumono, al pari di figuranti, pose note e tipiche del gioco –, si configura come una perfetta prospettiva a cannocchiale. L'interesse di Carcano è volto, dunque, a una sorta di competizione con la "verità" della macchina fotografica, dei cui mezzi di indagine della realtà l'artista intende appropriarsi con profitto.

■ **Tranquillo Cremona** (Pavia, 1837-Milano, 1878). Collega di Telemaco Signorini all'Accademia di Belle Arti di Venezia e di Francesco Hayez a Brera, fu in contatto con l'ambiente della Scapigliatura. Fu pittore di genere e ritrattista. Figure quasi evanescenti e colore funzionale alla resa simbolica furono i caratteri della sua pittura.

5

Mosè Bianchi (1840-1904)

La lettrice

1867. Olio su tela, 84×65 cm

Nato a Monza il 13 ottobre 1840, *Mosè Bianchi* si formò nel clima tardo-romantico dell'Accademia di Brera a Milano. Una borsa di studio gli consentì di perfezionarsi a Venezia e a Parigi. Nella città lombarda entrò in contatto con l'ambiente della *Scapigliatura*, movimento letterario e artistico che fu vitale soprattutto nel decennio compreso fra il 1860 e il 1870, in particolare in Italia settentrionale. Gli Scapigliati esaltavano la libertà dalle regole e dalla morale comune, la vita da *bohémien*, l'anarchia. L'artista monzese si dedicò ben presto a soggetti storici e patriottici. Questi ultimi, in particolare, gli dettero fama e gli procurarono riconoscimenti. Bianchi morì a Monza il 15 marzo 1904.

La lettrice ← è, probabilmente, la migliore opera giovanile di Mosè Bianchi, che risente anche delle novità della pittura francese degli anni Sessanta dell'Ottocento, nonché di certe esperienze pittoriche di Tranquillo Cremona.

L'artista dispone contro un fondo monocromo una pacata figura femminile seduta. La giovane donna, colta nell'intimità della lettura, tiene fra le mani un piccolo libro. La testa china è coronata dai capelli raccolti e sferzati da una luce che li accende; il volto attento e roseo è separato dal bianco della camicia da un fiocco rosso ↖. La sedia su cui siede e il tavolo sul quale poggia il braccio destro sono coperti da un drappo verde-bruno. Questo, inoltre, rigirandole attorno alle spalle, isola la lettrice dal resto del mondo proteggendola dalla realtà quotidiana. La donna è tutt'uno con i personaggi della storia che sta leggendo, mentre i più svariati sentimenti e le più toccanti e forti emozioni sembrano risuonarle nella mente attraversandole il cuore.

6

Giacomo Favretto (1849-1887)

Il sorcio

1878. Olio su tela, 59×99 cm

Nato a Venezia l'11 agosto 1849, *Giacomo Favretto* si formò all'Accademia di Belle Arti della città natale rimanendo suggestionato dalla pittura lagunare del XVIII secolo. Fin dall'inizio della propria attività artistica si indirizzò verso vivaci scene di genere tratte dalla vita popolare. Compì un solo viaggio all'estero, a Parigi, nel 1878 (senza mostrarsi peraltro interessato all'esperienza degli Impressionisti). Visse e lavorò a Venezia dove anche si spense a neanche 38 anni il 12 giugno 1887.

In una stanza un bimbo è alla caccia di un topo ↖, che cerca di snidare dal rifugio sotto un cassettone, mentre alcune bambine si sono rifugiate su delle sedie con i braccioli, dopo aver bruscamente interrotto ogni attività. La stanza è quasi spoglia, ma in un vivace disordine. Ai toni delle pareti e del pavimento si contrappongono i colori vivi degli abiti delle bambine. Il dipinto deve la propria forza alla capacità di rendere, con immediatezza, paura e sorpresa divertita.

itinerario

Il Musée d'Orsay. Opere d'arte in stazione

L'attuale *Musée d'Orsay* (Museo d'Orsay) è stato ricavato dalla radicale ristrutturazione della vecchia *Gare d'Orsay*, una delle più importanti stazioni ferroviarie di Parigi. Il museo si affaccia sulla riva sinistra della Senna, di fronte ai giardini delle Tuileries, il seicentesco parco monumentale del Louvre.

La stazione, costruita nel 1900 da *Victor Laloux* (1850-1937), era realizzata con una struttura in acciaio, ghisa e vetro, secondo le più moderne e innovative tecnologie allora disponibili. Nonostante questo, però, ebbe vita breve, almeno dal punto di vista ferroviario: a causa dei crescenti disagi che la presenza dei binari andava inevitabilmente comportando allo sviluppo stradale dei quartieri meridionali, infatti, la stazione venne soppressa già nel 1939 e i suoi spazi conobbero le utilizzazioni più svariate.

Negli anni Settanta del secolo scorso, infine, quando l'enorme struttura, in parte adibita a parcheggio e in parte a tiro a segno, versava in uno stato di completo degrado e rischiava di essere abbattuta, si pensò a un suo possibile riuso. Fu così che nel 1979 venne bandito il primo concorso internazionale per la ristrutturazione. Vinse il progetto del gruppo francese «*ACT Architecture*», formato dagli architetti *Renaud Bardon*, *Pierre Colboc* e *Jean-Paul Philippon*, i quali si interessarono al consolidamento delle strutture e alla ridistribuzione degli spazi e delle funzioni. Nel settembre 1980, infine, un secondo concorso internazionale affidò all'architetta italiana Gàe *Aulenti* (Palazzolo dello Stella, 1927-Milano, 2012) la progettazione architettonica degli interni e l'allestimento museografico vero e proprio, conclusisi nel 1983.

Nel progetto per la trasformazione in museo, Aulenti e il suo gruppo si pongono, come primo obiettivo, quello di non sovrapporre la propria architettura a quella originaria ma, al contrario, di interagire con essa, facendo scaturire le nuove soluzioni progettuali direttamente dalla conformazione degli spazi primitivi. Anche nell'uso dei materiali e nello studio dell'illuminazione il tentativo è quello di stabilire nuove relazioni con le strutture preesistenti. Di conseguenza, il risultato finale dell'intervento – pur apparendo perfettamente distinto e autonomo rispetto al contenitore architettonico di Laloux – si armonizza con esso sfruttandone a fondo, anche se in chiave diversa, tutte le potenzialità.

Ne consegue un allestimento strutturato in modo da creare vari percorsi espositivi sia in piano sia nello spazio, grazie a un ingegnoso e raffinato gioco di scale e rampe interne.

Tale scelta progettuale ha il triplice vantaggio di aumentare gli spazi espositivi (che arrivano a occupare complessivamente ben 20 mila metri quadrati), differenziare fisicamente i diversi settori (pittura, scultura, architettura, arti decorative, fotografia e prima cinematografia) e periodi artistici documentati (Romanticismo, Impressionismo, Postimpressionismo, *Art Nouveau*) e, infine, consentire vedute interessanti e inconsuete delle vetrate e degli stucchi originali del grande volume centrale, i cui particolari, altrimenti, non si sarebbero mai potuti apprezzare.

Grazie ai sedici ascensori e alle dieci scale mobili i visitatori possono percorrere in lungo e in largo tutti i livelli della struttura, frequentare la fornitissima biblioteca e il centro di documentazione audiovisivo, intrattenersi nei due caffè-ristoranti che aprono le loro splendide vetrate sui tetti di Parigi, o assistere alla serie di film d'arte, di documentari e di lungometraggi inediti e storici che quotidianamente vengono proiettati. Tra il 2011 e il 2013 (anno del trentennale), infine, il museo è stato oggetto di un'importante opera di ristrutturazione e riallestimento che ne ha ulteriormente potenziato gli spazi espositivi.

1

James Tissot (1836-1902)
Ritratto della signorina L.L. (Giovane donna con la giacchina rossa)

1864. Olio su tela, 123,5×99 cm

Jacques-Joseph Tissot, anglicizzato in *James*, in conseguenza della più che decennale permanenza a Londra (1871-1883), nato a Nantes e morto nell'abbazia di Buillon, presso Doubs, figlio di un agiato mercante di stoffe e di una modista, ai quali deve la sua particolare inclinazione a rappresentare abiti e tappezzerie con straordinaria meticolosità, esordisce come pittore di genere storico, avvicinandosi ben presto alla vena realista di Courbet e rasentando poi talune suggestioni impressioniste con la frequentazione degli amici Manet e Degas. Stimato ritrattista della mondanità alto-borghese parigina e londinese, dopo il suicidio dell'amata compagna (1883) finisce per chiudersi in un cupo misticismo, convertendosi a tematiche artistiche di carattere esclusivamente religioso.

Il ritratto, che rappresenta a figura intera l'anonima *Signorina L.L.* ↑, dà immediatamente conto della forte impostazione realista dell'ambientazione e dell'accurata tecnica esecutiva, caratteristiche per le quali Tissot era famoso nei salotti e bene accetto nei *Salons*. La singolare posizione della giovane donna, che – a causa della ridondante gonna in satin nero – non permette di decifrarne l'esatta postura, è ulteriormente sottolineata dalla giacchina in lana rossa, che a sua volta risalta con il complementare verdognolo della retrostante tappezzeria. La presenza centrale dello specchio, che oltre alla folta capigliatura castana della ragazza riflette con freschezza cromatica anche un'altra parete della stanza, è indicativa di una ricerca compositiva sempre molto accurata, memore di Ingres così come delle stampe giapponesi, ma comunque sempre assolutamente autonoma e rigorosa.

↑ James Tissot, *Ritratto della signorina L.L. (Giovane donna con la giacchina rossa)*.

↑ Henri-Edmond Cross, *Pomeriggio a Pardigon*.

2

Henri-Edmond Cross (1856-1910)
Pomeriggio a Pardigon

1907. Olio su tela, 81×65 cm

Henri-Edmond Delacroix, comunemente noto con il cognome anglicizzante di *Cross* (nato a Douai e morto a Le Lavandou), inizia la propria formazione all'Accademia di Belle Arti di Lille, proseguendola poi a Parigi (1876), dove – nei primi tempi – è attratto dalle tematiche del Realismo. A partire dal 1883 si avvicina, grazie alla conoscenza di Monet, all'esperienza impressionista. In seguito è l'iniziatore, insieme a Seurat e Signac, del Neoimpressionismo, che egli interpreta con forti accenti divisionisti e con l'impiego di colori puri e sgargianti. Questa costante predilezione per i contrasti cromatici violenti, del resto, ne farà anche uno dei precursori dei *Fauves* › cap. 28 e, per certi aspetti, dell'Espressionismo › cap. 28.

Il dipinto ↑ appartiene alla produzione più tarda dell'artista, nella quale il rigore della ricerca divisionista ha lasciato il campo a un uso più disinvolto del colore, non più polverizzato in una miriade di impercettibili puntini variopinti, ma addensato in pennellate più corpose e squillanti. I due grandi alberi frondosi sulla sinistra inquadrano, come in una scenografia teatrale, un dolce e luminosissimo paesaggio mediterraneo. La profondità prospettica è resa attraverso vari passaggi di colore: dai toni più caldi, in primo piano, fino ai più freddi, sul filo dei monti lontani. La presenza, unitamente ai colori puri della fase più rigorosa del Puntinismo, anche di veloci tocchi di bianco, soprattutto nel cielo, accentua la luminosità dell'insieme, restituendo la sensazione d'una natura fresca e vibrante, così come l'artista l'aveva conosciuta e amata nei suoi viaggi in Italia e nel Sud della Francia.

Non a caso l'amico Signac amava definire Cross come un «genio malinconico», nel cui animo gentile riuscivano sempre a convivere un «imperturbabile e coerente pensatore» e un «appassionato e insolito sognatore».

■ **Satin** Dalla città cinese di *Zaitùn*, da dove originariamente proveniva. Particolare tessuto di cotone che, per la lavorazione rasata, è simile per consistenza alla seta.

■ **Maglio** Dal latino *màlleus*, martello. Pesante massa metallica che, cadendo per gravità, imprime una grande forza di penetrazione ai pali sui quali batte.

3
Maximilien Luce (1858-1941)
Operai ai battipalo

1902-1903. Olio su tela, 154×196 cm

Proveniente da una famiglia di estrazione artigiana, *Maximilien Luce* (nato e morto a Parigi), si formò inizialmente come xilografo, approdando ben presto al Puntinismo di Seurat e, più in generale, a una visione pittorica vivacemente divisionista. Ai ricorrenti temi paesaggistici, cari a tutti gli artisti postimpressionisti, egli aggiunse anche una forte connotazione politica, essendo stato da sempre sensibile – insieme all'amico Pissarro – alle tematiche del pensiero anarchico.

Nel grande dipinto di inizio Novecento → l'artista rappresenta con coinvolgente realismo due gruppi di operai intenti a manovrare altrettanti *battipalo*, ovvero strumenti atti a conficcare profondamente i lunghi pali di legno necessari a consolidare il terreno per le fondamenta delle nuove costruzioni in luoghi particolari, con un sottosuolo acquitrinoso o troppo friabile. La scena, ambientata in riva alla Senna, non mostra tanto la Parigi dei palazzi e dei giardini, quanto l'operosa città industriale, con le sue fabbriche e le sue ciminiere fumanti, simbolo da un lato di progresso, ma dall'altro anche di sfruttamento della classe operaia. I lavoratori, a torso nudo, sono intenti al comune sforzo, per sollevare i pesanti magli dei battipali, simbolo di come l'essere uniti renda forti non solo nel lavoro ma anche nella consapevolezza politica di far valere unitariamente i propri diritti. L'evidente tecnica divisionista, con pennellate brevi e sottili nello sfondo e più filamentose in primo piano, tratteggia con energia i personaggi, sfumando nel contempo il panorama urbano oltre il fiume, in una serena giornata di sole.

↑ Maximilien Luce, *Operai ai battipalo*.

4
Pierre Bonnard (1867-1947)
Ritratto dei fratelli Bernheim-Jeune

1920. Olio su tela, 166×155,5 cm

Pierre Bonnard, nato a Fontenay-aux-Roses e morto a Le Cannet, proveniente da un'agiata famiglia, approda alla pittura solo dopo aver completato gli studi di giurisprudenza, avvicinandosi stilisticamente all'ultima generazione postimpressionista e aderendo con convinzione al movimento dei *Nabis* › • 498, dai quali era affettuosamente considerato come il *più giapponese* fra loro, stante la sua predilezione per le decorazioni arabescate e la piattezza delle stesure cromatiche. Cartellonista e litografo, dal 1891 si dedica quasi esclusivamente alla pittura, prediligendo paesaggi con figure, vedute d'interni e ritratti. Lo stile, volutamente distante da qualsiasi sperimentazione d'avanguardia, attinge all'acceso colorismo di Gauguin, senza mai travalicarne l'ispirazione fortemente figurativa.

→ Pierre Bonnard, *Ritratto dei fratelli Bernheim-Jeune*.

I personaggi ritratti in questo dipinto del 1920 ↗ sono due fratelli parigini, apprezzati collezionisti, editori e organizzatori di mostre, discendenti della famiglia di mercanti d'arte dei Bernheim-Jeune. *Joseph* (detto *Josse*) (1870-1941) e *Gaston* (1870-1953) sono rappresentati da Bonnard rispettivamente in primo piano e sullo sfondo, ai lati opposti di due scrivanie affrontate, ingombre entrambe di carte e appunti. Il piccolo ufficio, con un grande quadro sulla parete di fondo e un'ampia porta-finestra a due ante sulla sinistra, dalla quale – sopra le tendine – irrompe il vivace azzurro del cielo, è inondato da una luce chiara e calda. Al prevalere dei gialli, stesi con pennellate quasi divisioniste nel pavimento e nelle pareti, si contrappongono cromaticamente le figure dei due fratelli, giocate tutte sui toni degli azzurri, con accesi inserti di viola, ricreando un ambiente di serena e collaborativa laboriosità intellettuale.

scultura e tecnica

Canova: la grazia delle *Grazie*

Nella realizzazione del gruppo marmoreo delle *Tre Grazie* › Fig. 24.98 Antonio Canova raggiunge forse la vetta più alta e matura di tutta la sua esperienza artistica.

Ciascuna delle tre Grazie, infatti, è studiata e realizzata non solo per entrare in relazione intima e perfetta con le altre due, ma anche per essere assolutamente conclusa in sé, con un grado di finitezza, attenzione ai particolari e abilità realizzativa mai più eguagliato.

Ogni elemento, anche quello apparentemente meno significativo, concorre infatti al raggiungimento del risultato finale che Canova si propone, cioè l'esaltazione ideale della bellezza femminile nel solco della grande tradizione statuaria classica.

A questo chiaro scopo, perfettamente in linea con le teorie neoclassiche di Winckelmann, l'artista aggiunge la propria straordinaria

capacità di rappresentare la grazia, intesa come armonia di forme, delicatezza di espressioni e leggiadria di posture. Il latino *gratia*, infatti, si ricollega all'aggettivo *gratus*, nel significato anche di gradito e riconoscente. La grazia è pertanto una qualità che, più ancora della bellezza – che riguarda solitamente una sfera soprattutto ideale –, riesce a coinvolgere gradevolmente i sensi e lo spirito.

Ecco allora che nella realizzazione di ogni particolare Canova si applica con una tecnica al limite del virtuosismo, modellando il bianco marmo di Carrara con la duttilità con la quale si plasma un modello in cera o in argilla.

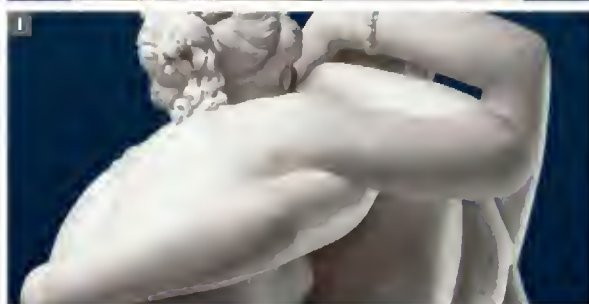
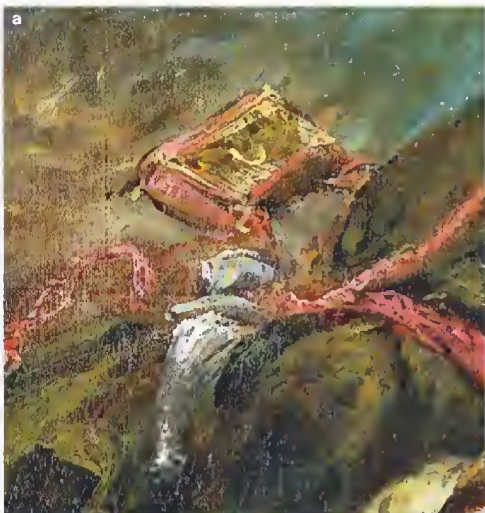
Questo è particolarmente evidente nelle complesse ed elaborate acconciature delle tre Grazie, nelle quali la gran massa fluente dei capelli è sempre raccolta in ciocche minutamente arricciolate o in morbide code annodate sulla nuca **a, b, c, d**.

Analogamente anche le posture e gli accenni di movenze dei levigatissimi corpi nudi sono indagati e rappresentati con uno studiatissimo gioco di mani e di braccia che ora teneramente si cingono **e, f**, ora più complessamente si intrecciano, abbracciandosi reciprocamente alle spalle **g, h** e al collo **i, l**, come in una danza leggera.

L'uso del trapano per i capelli e delle raspe di varia forma e ruvidezza per levigare e dettagliare gli incarnati si ricollega alla raffinata tradizione scultorea barocca, che aveva conosciuto una delle sue vette più alte nell'*Apollo* e *Dafne* di Gian Lorenzo Bernini.

Allo stesso modo la naturalezza tipica delle sculture e dei disegni canoviani si leggono nel velo che lega le tre fanciulle **m, n**.

Infine, la modellazione anatomica dei corpi assume per Canova un'importanza assolutamente centrale, addirittura superiore a quella della statuaria classica, dove era simbolo di bellezza ideale e non concreto riflesso della natura, che le patinature di cera ulteriormente esaltano **o, p, q**.

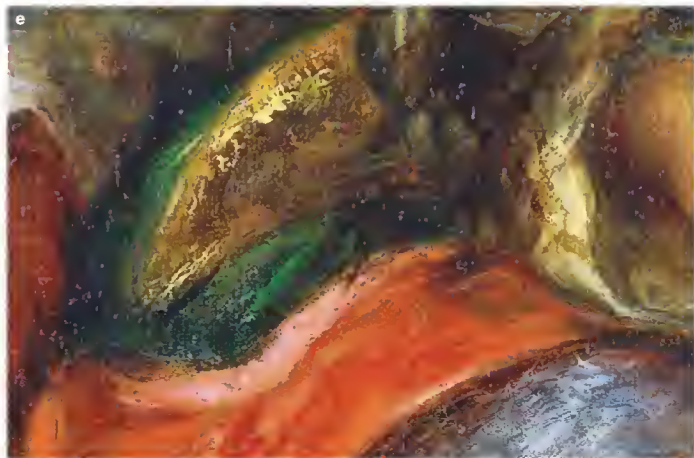
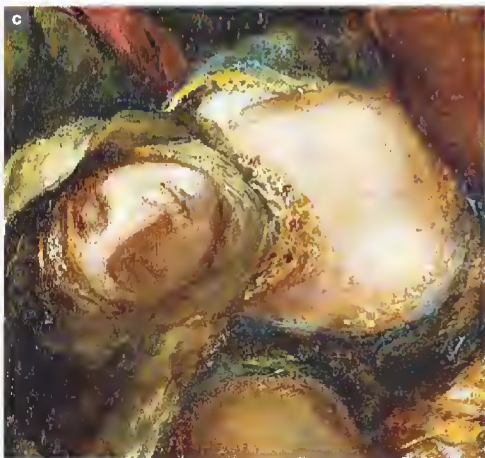
a

Colore nel *Rapimento di Rebecca* di Delacroix

Le brillanti decorazioni in oro della borsa **a**, per esempio, sono rese da Delacroix con delle veloci pennellate di giallo, la cui calda tonalità contrasta con il bruno dello sfondo e ben si accorda con la stoffa rossa. Analogamente la ricca sopravveste dorata di Rebecca **b** è rischiarata da striature di bianco che si staccano con forza dal blu profondo del sottostante panneggio. Anche il volto reclinato dell'eroina svenuta **c** viene lumeggiato, in corrispondenza del naso e della guancia sinistra, da pennellate bianche o appena rosacee, mentre il senso della preziosa collana è dato da tocchi alternati di giallo (per l'oro) e rosso (per i rubini).

Più in generale, ovunque si rincorrono pen-

b

d

c

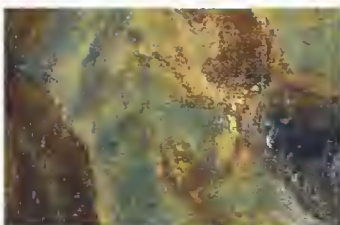
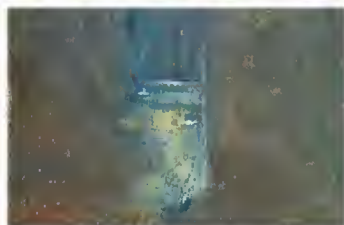
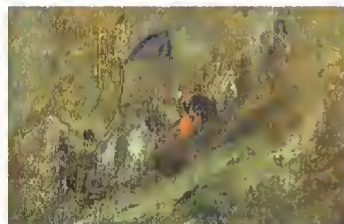
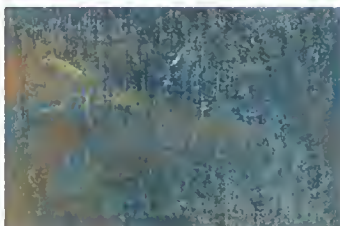
e

La novità e la spregiudicatezza della tecnica pittorica con cui Delacroix utilizza il colore nel *Rapimento di Rebecca* › Fig. 25.89 ↓ anticipano di almeno un trentennio alcuni di quelli che saranno i successivi indirizzi dell'arte impressionista › par. 26.1. Per ottenere una particolare e diffusa sensazione di luminosità, infatti, pur all'interno di una scena nel complesso fosca e drammatica, l'artista utilizza con grande maestria la giustapposizione dei colori primari puri e dei rispettivi complementari, riprendendo e approfondendo l'esperienza dei pittori veneti e, in modo particolare, di Paolo Veronese.

nellate di complementari: soprattutto giallo e viola **d** e rosso e verde **e**, ma anche forti contrasti di colori primari e di toni caldi e freddi.

Alla maggiore luminosità del dipinto concorre anche il modo di stendere il colore: nello sfondo (e nel cielo, in particolare) esso è fluido e la pennellata è rapida, così da lasciar intravedere l'orditura della tela sottostante. In altri luoghi, invece (come nel cavallo, per esempio), i tocchi di colore si sovrappongono dotando il soggetto di matericità. Le picchiettature a tratti ondulate e le vere e proprie macchie tendono, infine, alla restituzione di una grandiosa visione d'insieme più che a una puntuale e pedante resa dei singoli particolari **f, g, h**.

f

g

h

Van Gogh: la tela e la materia

↑←↓ Vincent van Gogh, *Notte stellata* (*Cipresso e paese*), 1889. Olio su tela, 73,7×92,1 cm. New York, Museum of Modern Art. Intero e particolari.

In *Notte stellata* l'apparente magia incantata di una limpida notte di luna viene resa dall'artista grazie anche all'adozione di una particolarissima tecnica pittorica. Il colore, infatti, di consistenza molto fluida, è steso con uno spessore minimo, a piccoli tocchi ravvicinati, lasciando qua e là spazi vuoti, dai quali si intravede anche la trama della tela sottostante che, in corrispondenza delle stelle, ne simula il tremolio **a-e**. In questo modo il dipinto assume un tono brillante ma freddo al tempo stesso, che restituisce l'atmosfera rarefatta e quasi lattiginosa della notte stellata.

Notte stellata › Fig. 27.96 viene realizzato da Van Gogh nel 1889, lo stesso anno in cui dipinge un altro olio intitolato *Cipressi*. In entrambe le opere questi alberi imponenti rappresentano, con le loro chiome folte e tormentate, un elemento simbolico fondamentale, pur nella diversità delle ambientazioni.

In *Cipressi*, al contrario, trionfa la calda luce del giorno. E anche in questo caso la tecnica di Van Gogh asseconda fino in fondo le sue necessità espressive. Il colore, pertanto, è carico e pastoso, quasi modellato più che steso, come ben si deduce dalle pennellate dense e spesse che conferiscono corpo e volume al dipinto **f-i**. La chiara luce del giorno e il calore del sole sembrano così dare vita e concretezza materica al cipresso, ai suoi *gàlbuli* (i caratteristici frutti legnosi), ai cespugli e ai fiori, ma rendono palpabile anche l'aria che tutto circonda.

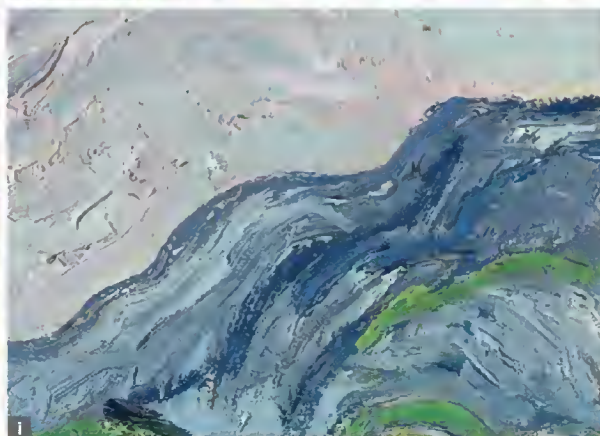
→↑↓ Vincent van Gogh, *Cipressi*, 1889. Olio su tela, 93,4×74 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Intero e particolari.

f

g

h

i

Museo Canova a Possagno

→ Pianta della Gipsoteca.

1. Parte ottocentesca
2. Ala di Scarpa

↓↘ Casa Canova, Ala degli Specchi. Vedute.

Il complesso del Museo Canova di Possagno offre uno dei primi esempi di studio d'artista trasformato in un museo. L'iniziativa si deve al vescovo Giovanni Battista Sartori → (Crespano del Grappa, 1775-Possagno, 1858) che nel 1822, alla morte dello scultore, suo fratellastro, pensò di raccogliere in un unico luogo tutti i modelli in gesso, i bozzetti in terracotta e i marmi che si trovavano nello studio romano di Canova. Per questo scopo Sartori fece erigere un nuovo edificio accanto alla casa natale dell'artista.

L'abitazione, risalente probabilmente al XVII secolo, era stata già ristrutturata dallo stesso Canova tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo. Oggi essa mantiene ancora l'arredo originale e conserva la produzione pittorica di Canova, insieme a disegni, incisioni, marmi e strumenti di lavoro.

La dimora, che segue la tipica struttura veneta, si sviluppa su tre livelli. Al pianterreno, di maggiori dimensioni degli altri due, è situata la *Sala degli Specchi* ↑: l'ambiente più ampio dell'abitazione, che fungeva da stanza di rappresentanza.

Il primo piano è occupato dalla camera natale dell'artista, da una sala destinata ai ritratti e da una terza in cui sono conservati i vestiti di Canova, soprattutto quelli usati nelle cerimonie ufficiali.

↓ Antonio Canova, *Busto di Giovanni Sartori-Canova*. Gesso.

→ Casa Canova, Torretta. Particolare.

Il secondo piano ospita la cosiddetta *Torretta*, attualmente destinata a deposito di teste e busti di gesso ↗, ma che in origine era l'ambiente in cui l'artista si dedicava alla pittura, sia qualora non vi fosse disponibilità di marmo, sia per studio e piacere personale. La pratica della pittura costituiva per Canova un ristoro dalle fatiche della scultura (sarebbe stato, infatti, l'uso del trapano – che veniva premuto contro lo stomaco – a provocare i problemi fisici che avrebbero condotto l'artista alla morte).

In un piccolo vano della casa è stato creato anche un percorso didattico che illustra l'itinerario creativo della scultura: dal bozzetto in terracotta al modello in gesso per finire all'opera compiuta in marmo.

La Gipsotèca ↗, edificata fra il 1884 e il 1886 su progetto dell'architetto Francesco

Lazzari (Venezia, 1791-1871), è un edificio a pianta basilicale, scandito in tre ambienti, conclusi da un'abside e coperti da volte a botte a lacunari al centro delle quali si aprono tre ampi lucernari che lasciano piovere la luce dall'alto ↑.

L'originario ordinamento delle opere per soggetto e dimensioni è stato parzialmente alterato anche in conseguenza dei danni subiti dall'edificio durante il primo conflitto mondiale. Vi figurano alcuni fra i maggiori capolavori dell'artista, dalla Paolina Borghese al monumentale *Ercole* e *Lica*, dalle *Grazie* al *Monumento funerario* a *Maria Cristina d'Austria* ↑.

Nel 1957, in occasione dei duecento anni dalla nascita di Canova, fu aggiunta al complesso una nuova ala ↑ destinata alle opere non ancora esposte al pubblico e all'adeguata sistemazione dei numerosissimi bozzetti in terracotta. *Carlo Scarpa* (Venezia, 1906-Sendai, Giappone, 1978), fra i principali interpreti dell'architettura italiana del XX secolo, progettò sul lato occidentale dell'edificio ottocentesco un volume a pianta trapezoidale, organizzato su diversi livelli digradanti verso un'ampia vetrata di fronte alla quale fu collocato il gesso delle *Grazie*.

↑↗ Gipsoteca. Vedute delle sale ottocentesche.

↑↗ Gipsoteca. Vedute dell'aggiunta di Carlo Scarpa.

■ **Gipsoteca** Dal greco *gýpsos*, gesso, e *thèke*, custodia. Si tratta di un museo in cui si conservano modelli e calchi in gesso.

Il gesso è un «materiale amorfo che non soffre solo delle intemperie ma che ha anche bisogno di luce, e quindi ha la necessità di un posto al sole. E il sole, movendosi su una scultura, non dà mai effetti negativi»: per tale ragione Scarpa decise di illuminare l'ambiente con la sola luce naturale, attraverso ampie vetrate laterali nonché lucernai e feritoie aperte sul soffitto.

Completano il complesso museale una biblioteca, un archivio e un parco dove svetta ancora il pino piantato da Antonio Canova nel 1799.

Visita il dipartimento Oggetti d'arte nel Museo digitale

Il Trono di Napoleone I nel Palazzo delle Tuileries

Il Trono di Napoleone I
Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine (disegno), François Honoré Georges Jacob-Desmalter (ebanisteria), Gobert (passamaneria), Picot (ricamo). Legno scolpito e dorato, seta, velluto, ricamo con fili metallici, lustrini, intrecci, filigrana, passamanerie di fili metallici, 120×88×88 cm. Parigi, Museo del Louvre, Département des objets d'art.

Il trono, realizzato nel 1804 in occasione dell'incoronazione di Napoleone a imperatore dei Francesi avvenuta nella Cattedrale di Notre-Dame a Parigi, era destinato alla sala del trono del Palazzo delle Tuileries, annesso al Louvre e oggi non più esistente. A idearlo furono i due architetti Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine, ai quali si deve la creazione della maggior parte degli arredi nelle numerose residenze imperiali. Per il trono dell'incoronazione i due artisti si ispirarono ai seggi d'età greco-romana, conferendo a questo oggetto, fra i principali simboli del nuovo potere imperiale di Napoleone, un'impostazione classica, dominata da forme semplici.

La realizzazione della struttura lignea dell'opera venne affidata all'ebanista parigino *François Jacob-Desmalter*.

Le alzate dei braccioli sono costruite come dei veri e propri pilastri all'antica, con un capitello in alto (ornato da alcune foglie d'acanto) e un basamento sviluppato su più livelli in basso. Le decorazioni sono scarse e anch'esse derivate dall'Antichità classica: vi si riconoscono palmette e motivi a candelabra ripresi dagli stucchi romani e dalle pitture pompeiane che Percier e Fontaine avevano potuto studiare durante il loro lungo periodo di formazione trascorso in Italia.

■ **François-Honoré-Georges Jacob-Desmalter** Originario di Parigi, dove nacque nel 1770, trascorse nella capitale francese quasi tutta la sua esistenza, fino alla morte nel 1841. Fu il principale ebanista attivo in Francia nei primi trent'anni dell'Ottocento. Soprattutto sotto il governo di Napoleone, gli vennero affidati i lavori di arredo di tutte le residenze imperiali. Nei primi due decenni dell'Ottocento il suo laboratorio era tanto importante da impiegare quasi trecento dipendenti.

Alle estremità anteriori dei braccioli sono collocati due pomelli sferici in avorio decorati con piccoli intarsi d'ebano di forma romboidale.

Lo schienale circolare è circondato da una cornice lignea più spessa nella parte superiore. Anche la cornice è decorata con motivi vegetali che riproducono forme ricorrenti in rilievi e sculture d'età romana. Tutta la superficie lignea è ricoperta da una sottile lamina in foglia d'oro.

Il cuscino della seduta e le imbottiture dello schienale e dei braccioli sono in velluto blu ricamato a filo d'oro con motivi araldici e con il monogramma di Napoleone. Sullo schienale la lettera «N» è circondata da un ricamo che riproduce il collare dell'ordine della Legion d'onore, la massima onorificenza dell'Impero. Una *passamaneria* (cioè una bordura ornamentale), realizzata in frange a filo d'oro, pende dalla struttura lignea inferiore su tutti e quattro i lati del trono.

Sala dell'ebanisteria

N

Leggi l'antologia completa nella Biblioteca del Museo digitale

Antonio Canova
Lettera a Quatremère de Quincy

213

Per le notizie biografiche su Canova › par. 24.2.1.

Tratto da: *Il carteggio Canova-Quatremère de Quincy* 1785-1822, nell'edizione di F.P. Paolo Luiso, a cura di G. Pavanello, Treviso 2005, pp. 15-17.

Antonio Canova e Antoine Chrisostome Quatremère de Quincy, scultore, archeologo e teorico dell'architettura, si scrissero, scambiandosi continue opinioni, dal 1785 al 1822. La stima che il Francese ebbe per lo scultore di Possagno è testimoniata dalla monografia *Canova et ses ouvrages*, pubblicata nel 1834, dieci anni dopo l'uscita dell'*Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael* (1824), l'altro grande artista italiano di cui Quatremère era appassionato studioso.

...qualche mia opera di più ***forte*** *carattere, giacché non ne viddero finora che di uno stile* ***dolce*** *e* ***delicato****...*

Roma, 12 dicembre 1801.

Pregiatissimo Signore,
La ricevuta notizia ch'ella ritrovisi presentemente a Parigi, non potea riuscirmi più aggradevole, e sono obbligato, per quel sentimento di vera stima che le professo, di avvanzarle li miei debiti rallegramenti. Veramente le belle arti hanno bisogno di persone sue pari, dotate di sì buon gusto e di sode profonde cognizioni. Perciò non sarà forse vana la mia lusinga di aver il bene un giorno di rivederla qui in Roma, non sapendomi augurare compiacenza maggiore a quella di tornar a godere della sua pregiata conversazione, e profittare insieme de' suoi lumi et alti talenti.

Già a quest'ora saranno giunti costà li due miei gruppi appartenenti a S. E. il Sig. Generale Murat: l'uno di *Amore e Psiche in piedi*, l'altro sdraiato di *Psiche e Amore* che si abbracciano: momento di azione cavato dalla favola dell'Asino d'oro di Apuleio. Questo mio secondo lavoro è d'un'epoca assai anteriore all'altro, e quindi deve aspettarsi meno favorevole accoglimento del primo, posteriormente da me terminato. Ma io amerei assai volentieri di poter assoggettare al giudizio di lei, e a quello di cotesti valenti artisti e amatori intelligenti, qualche mia opera di più **forte** carattere, giacché non ne viddero finora che di uno stile **dolce** e **delicato**. E per questo sono determinato di spedire a Parigi almeno il gesso della statua di un mio *Pugilatore* in questi ultimi giorni finito. Credo che le sia nota anche una statua di *S. M[aria] Maddalena penitente*, di ragione[1] di M. Jouliot, e che dev'esser arrivata costà.

Ho sentito da molti farsi grande elogio ad un suo nuovo progetto di educazione, fatto anni addietro, per giovani artisti, ossia per una nuova Accademia. Lei obbligherebbe particolarmente la mia gratitudine, se favorisce di procurarmelo in qualche maniera: anzi potrebbe consegnarlo a M. Mourgue Secretario di cotesto Ministro dell'Interno, il quale me lo farebbe tenere per mezzo del Secretario di Legazione di questo Ministro di Francia. Io mi lusingo di vederlo messo in esecuzione qui a Roma. Col desiderio de' suoi comandi, ho il pregio di dichiararmi pieno di rispetto e considerazione oss. aff.mo cordial.mo servitore ed amico.

Antonio Canova

1. **di ragione**: di proprietà.

John Ruskin
Le pietre di Venezia

244

Scrittore e critico d'arte britannico, John Ruskin nasce a Londra nel 1819 da una famiglia benestante. Dopo molti viaggi all'estero e soprattutto in Italia, nel 1842 si laurea a Oxford. L'anno dopo pubblica il primo dei quattro volumi dei *Pittori moderni* (1843-1860), uno studio sull'arte di William Turner, che per Ruskin incarnava l'artista ideale, e nel 1849 *Le sette lampade dell'architettura*, un trattato sui principi (le «lampade», appunto) alla base di una buona architettura. Dal 1845 è in Italia, dove si occupa dello studio dei pittori del Rinascimento italiano e soprattutto veneziano. L'amore di Ruskin per Venezia è tale che egli dedica a questa città la sua opera più nota, *Le pietre di Venezia* (1851-1853), frutto dei suoi studi sull'architettura e la scultura dell'Italia settentrionale, dove espone la propria idea sul Gotico e sull'arte rinascimentale.
Per un approfondimento su Ruskin › par. 25.7.

Tratto da: John Ruskin, *Le pietre di Venezia. Mattinate fiorentine*; introduzione e cura di R. Monti, I, Firenze 1974, vol. I, pp. 29-32 (*Le pietre di Venezia*: 1ª ed. Londra 1851-1853; *Mattinate fiorentine*: 1ª ed. Londra 1875-1877).

Nelle *Pietre di Venezia* Ruskin offre una disamina dettagliatissima, «pietra per pietra», e fortemente evocativa dell'architettura veneziana nella quale il Gotico riveste un ruolo fondamentale. Ruskin orienta infatti le sue idee sui rapporti tra l'arte, la società e la politica verso l'esaltazione dell'arte gotica e del suo temperamento morale, a scapito di quella rinascimentale.

And if I should succeed, as I hope, in making the Stones of ***Venice touchstones****...*

Gli avversari delle mie idee in fatto di pittura, dicono che vi è in pittura una specie di legge di ragione e che io non sono arrivato mai a comprenderla; ma i miei avversari in architettura non si appellano ad una legge, oppongono semplicemente la loro opinione alla mia, ed infatti al momento attuale non v'è nessuna legge alla quale essi ed io possiamo rivolgerci. Si può parlare d'architettura con tenacia, con pieghevolezza[1] verso pregiudizi precedenti, ma non come se la materia potesse esser decisa altrimenti che con maggioranze di voti ed ostinatezze di partigianeria[2]. Io invece ho avuto sempre la convinzione che vi *fosse* una legge in questa materia, e cioè che l'architettura buona si può discernere e separare da quella cattiva [...]. Penso an-

1. **pieghevolezza**: accondiscendenza.
2. **di partigianeria**: di parte, faziose.
3. **divisione**: questione, aspetto.
4. **computato**: calcolato.

che che questa legge deve essere universale se vuole essere decisiva [...]. Mi posi, quindi, all'opera per stabilire questa legge, nella piena convinzione che gli uomini sieno capaci, senza eccessiva difficoltà e coll'uso del comune buon senso, di discernere le cose buone dalle cattive [...]. E trovai la cosa più semplice di quanto speravo, le cose ragionevoli si disponevano da loro nell'ordine che io cercavo, e quelle pazze cadevano da parte, appena guardate in faccia apertamente. Fatto ciò mi trovai, per quel che riguarda l'architettura veneziana, dinanzi ad un dilemma: o stabilire ciascuna divisione[3] della legge in una forma separata a mano a mano che arrivavo alle linee che la determinano, oppure profittare della pazienza del lettore, e continuare prima l'inchiesta generale e poi determinare con lui un codice del giusto e dell'ingiusto a cui poi si potesse ricorrere rispettivamente. Quest'ultima mi è parsa la via migliore, pur essendo forse la più noiosa, e quindi nelle prime pagine che seguono mi sono sforzato di piantare le basi di questa critica, su cui mi poserò durante le mie ricerche sull'architettura veneziana, mantenendomi in una forma chiara ed intelligibile anche a coloro che non si sono occupati d'architettura prima d'ora [...]. Io invito quindi i miei lettori a un equo esame della materia, perché anche se non riuscirò nel mio intento e sarò incapace di dare loro quella sicurezza di giudizio che io desidero, sono convinto che molti mi ringrazieranno per aver suggerito loro ragioni consistenti per fissare scelte esitanti o per giustificare involontarie preferenze. E se riuscirò, come spero, a far sì che le pietre di **Venezia** diventino **pietre di paragone**, e a rivelare nelle sculture dei suoi marmi, un veleno più sottile di quanto sia mai stato rivelato dal frantumarsi di uno dei suoi cristalli; e riuscendo a ciò avrò dimostrato la bassezza delle scuole d'architettura e di ogni altra arte che da tre secoli domina in Europa, sono convinto che i risultati dell'inchiesta ci saranno utili per mettere in luce un'altra verità ancor più vitale di qualsiasi altra [...].

Andiamo dunque, se verità come queste sono degne dei nostri pensieri; ma prima di entrare nelle strade della città del mare, mettiamo bene in chiaro se vogliamo solo sottometterci alla indistinta magia che emana da essa, e guardare gli ultimi cambiamenti nelle nobili forme dei palazzi veneziani, così come facciamo con le capricciose costruzioni delle nuvole nei tramonti estivi, prima che piombino nel buio della notte; oppure se vogliamo leggere, nella magnificenza dei marmi di Venezia, le pagine su cui è scritta la sentenza della sua lussuria, prima che le onde non le cancellino per sempre, come pure un giorno dovrà accadere. «Dio ha computato[4] i giorni del tuo regno, e vi ha posto fine».

↑ Emma Thompson e Dakota Fanning in una scena del film *Effie Gray*, regia di Richard Laxton (2014).

Vincent van Gogh
Lettera a Theo

252

Per le notizie biografiche su van Gogh › par. 27.6.

Tratto da: Vincent van Gogh, *Lettere a Theo sulla pittura*, a cura di T. Giannotti, traduzione di M. Donvito e B. Casavecchia, Milano 1994, pp. 34-37.

Dal 1872 Vincent van Gogh intrattenne una fitta corrispondenza con il fratello Theo. Oltre a documentare molti momenti della sua parabola umana e artistica, le lettere restituiscono tutta la tensione estetica che percorse la sua maniera di intendere l'arte, e rendono testimonianza della costante e faticosa ricerca che governò ininterrottamente la sua opera.

*Ik weet zeker dat ik **gevoel** voor **kleur** heb en meer en meer krijgen zal....*

Domenica mattina [L'Aia, settembre 1882]

Caro Theo,

ho appena ricevuto la tua lettera, molto gradita, e dato che oggi voglio prendermi un po' di riposo, ti rispondo subito. Grazie della lettera, di quanto accluso e di quanto mi dici [...].

Ieri verso sera stavo dipingendo nel bosco un terreno piuttosto in pendenza coperto da foglie di betulla secche e ammuffite. Il terreno era di un marrone rossastro chiaro e scuro, reso ancor più tale dalle ombre degli alberi che vi gettavano sopra delle strisce scure che a volte venivano quasi cancellate. Il problema, che io trovavo molto difficile, stava nell'ottenere la profondità del colore, l'enorme forza e solidità di quel terreno – e mentre dipingevo mi accorsi per la prima volta di quanta luce ci fosse ancora in quel crepuscolo – e di mantenere quella luce e al tempo stesso la luminosità e la profondità di quel colore denso.

Perché non puoi immaginarti un tappeto più meraviglioso di quel marrone rossastro profondo nel bagliore del sole di una sera d'autunno, schermato dagli alberi.

Da quel terreno si levano giovani betulle che da un lato sono colpite dalla luce e sono di un verde brillante in quel punto; nel lato in ombra quei tronchi sono di un verde nerastro caldo e profondo.

Dietro quegli alberelli, dietro quel terreno marrone rossastro c'è un cielo di un grigio-azzurro delicatissimo, caldo, quasi per nulla azzurro, tutto splendente – e di contro al tutto un bordo, una nebbiolina di verde e

← Kirk Douglas nei panni di Van Gogh in una scena del film *La brama di vivere*, regia di Vincente Minnelli (1956).

una trama di piccoli steli e di foglie giallastre. Alcune figure di raccoglitori di legna si aggirano come masse scure di ombre misteriose. La bianca cuffia di una donna che si curva a raccogliere un ramo secco spicca improvvisamente contro il marrone rossastro profondo del terreno. Una gonna è colpita dalla luce – appare un'ombra – la scura immagine di un uomo si staglia sopra il sottobosco. Una cuffia bianca, un berretto, una spalla, un busto di donna si modellano di contro al cielo. Quelle figure sono grandi e piene di poesia – nella penombra di quella profonda tonalità d'ombra paiono enormi terracotte che si stiano modellando in uno studio [...].

In un certo senso sono lieto di non aver *imparato* a dipingere, perché in tal caso potrei aver *imparato* a trascurare un effetto come questo. Ora io dico, no, questo è proprio quanto voglio – se è impossibile, è impossibile; cercherò di farlo, benché non sappia come si dovrebbe fare. *Io stesso non so* come lo dipingo. Mi siedo con una tavola bianca di fronte al luogo che mi colpisce, guardo quel che mi sta dinanzi, mi dico: «Questa tavola vuota deve diventare qualcosa» – torno insoddisfatto – la metto via e quando mi sono riposato un po', vado a guardarla con una specie di timore. Allora sono ancora insoddisfatto, perché ho ancora troppo chiara in mente quella scena magnifica per poter essere soddisfatto di quello che ne ho tirato fuori. Ma trovo che nel mio lavoro c'è in fondo un'eco di quello che mi ha colpito. Vedo che la natura mi ha detto qualcosa, mi ha rivolto la parola e che io l'ho trascritta in stenografia[1]. Nella mia stenografia ci sono forse parole che non si possono decifrare, forse ci sono errori o vuoti; ma in essa c'è qualcosa di quanto mi ha detto quel bosco o quella spiaggia o quella figura, e non si tratta del linguaggio addomesticato o convenzionale derivato dalla maniera che è oggetto di studio o da un metodo piuttosto che dalla natura stessa [...]. Vedi che sono immerso con ogni mia forza nel dipingere; sono preso dal colore – finora mi sono trattenuto e non ne sono dispiaciuto [...]. So per certo che possiedo un **istinto** per il **colore** e che mi verrà sempre di più e che la pittura l'ho fin nel midollo delle ossa. Doppiamente e ancora doppiamente apprezzo che tu mi abbia aiutato tanto fedelmente e in modo tanto tangibile. Penso a te tanto spesso. Voglio che il mio lavoro diventi saldo, serio, virile anche perché tu possa averne soddisfazione il più presto possibile [...].

sinceramente tuo, Vincent

Vedi che c'è un effetto di biondo, di tenero nello schizzo delle dune, mentre nel bosco c'è una tonalità più triste e seria.

1. **stenografia**: forma di scrittura abbreviata che utilizza norme e segni particolari per trascrivere velocemente il discorso parlato.

legislazione di tutela

Leggi la legislazione completa nella Biblioteca del Museo digitale

Chirografo di Pio VII

6

Tratto da: *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa. Scritti di A. C. Quatremère de Quincy e di Pio VII Chiaramonti (1796-1802)*. Con un saggio di A. Pinelli, introduzione di A. Emiliani, traduzione di M. Scolaro, Bologna 1989 («Rapporti», 62), pp. 171-202.
Si dà conto che tutte le abbreviazioni sono state sciolte, che la punteggiatura è stata ammodernata e che l'uso delle maiuscole è stato regolarizzato.

Il *Chirografo di Pio VII* Chiaramonti del primo ottobre 1802 sulla protezione delle antichità di Roma fu seguito da un ulteriore regolamento, l'*Editto* del cardinale Bartolomeo Pacca del 7 aprile 1820. Il testo del chirografo fu preparato dal sacerdote, avvocato Carlo Fea (1753-1836), Commissario alle antichità, ispirato dalla *Lettera a Leone X* che, appena nel 1799, l'abate Daniele Francesconi aveva giustamente attribuito a Raffaello (il testo era noto dal 1733 come opera di Baldassarre Castiglione).

La conservazione dei monumenti e delle produzioni delle Belle Arti, che ad onta dell'edacità[2] del tempo sono a noi pervenute, è stata sempre considerata dai Nostri Predecessori per uno di quegli oggetti i più interessanti ed i più meritevoli delle loro impegnate providenze. Questi preziosi avanzi della culta antichità forniscono alla città di Roma un ornamento che la distingue tra tutte le altre più insigni città dell'Europa, somministrano i soggetti li[3] più importanti alle meditazioni degli eruditi ed i modelli e gli esemplari i più pregiati agli artisti per sollevare li loro ingegni alle idee del bello e del sublime, chiamano a questa città il concorso dei forastieri, attratti dal piacere di osservare queste singolari rarità; alimentano una grande quantità d'individui impiegati nell'esercizio delle Belle Arti e, finalmente, nelle nuove produzioni che sortono dalle loro mani, animano un ramo di commercio e d'industria più d'ogni altro utile al pubblico ed allo Stato, perché interamente attivo e di semplice produzione, come quello che tutto è dovuto alla mano ed all'ingegno dell'uomo. Nel vortice delle passate vicende, immensi sono stati li danni che questa nostra dilettissima città ha

sofferti nella perdita dei più rari monumenti e delle più illustri opere dell'antichità. Lungi, però, dall'illanguidirsi per questo, si è, anzi, maggiormente impegnata la Paterna Nostra sollecitudine a procurare tutti i mezzi, sia per impedire che alle perdite soferte nuove se ne aggiungano, sia per riparare con il discuoprimento di nuovi monumenti alla mancanza di quelli che sonosi perduti. Sono state queste le riflessioni che dappresso all'illustre esempio, che la Santa Memoria di Leone X diede nella persona del gran Raffaello d'Urbino, ci hanno recentemente determinati ad eleggere l'incomparabile scultore Canova, emolo dei Fidia e dei Prassiteli, come quello lo fu degli Apelli e dei Zeusi, in Ispettore generale di tutte le Belle Arti e di tutto ciò che alle medesime appartiene; ed a lui, durante la sua vita, abbiamo conferite, colla sola dipendenza da Voi, le più estese e superiori facoltà per invigilare sopra tutto quello che può influire al mantenimento ed alla felice propagazione delle arti del disegno e di quelli che le professano. Queste stesse riflessioni, facendoci sempre più conoscere di quanto interesse sia per i vantaggi dei nostri amatissimi sudditi, per il pubblico bene, unico scopo delle incessanti Nostre sollecitudini, e per il decoro e per la celebrità di questa Nostra metropoli il procurare tutti i mezzi onde conservare ed accrescere, a comune istruzione, i monumenti dell'antichità ed i bei modelli delle arti ed animare insieme i benemeriti cultori delle medesime, hanno richiamata la Nostra attenzione a rinnovare le antiche ed aggiungere nuove, energiche ed efficaci providenze dirette a questi interessantissimi oggetti. [...] Ordiniamo e prescriviamo ciò che siegue.

1. In primo luogo vogliamo che sia affatto proibita da Roma e dallo Stato l'estrazione di qualunque statua, bassorilievo o altro simile lavoro rappresentante figure umane o di animali, in marmo, in bronzo, in avorio ed in qualunque altra materia ed altresì di pitture antiche, greche e romane, o segate o levate dai muri; mosaici, vasi detti etruschi, vetri ed altre opere colorite ed anche di qualunque opera d'intaglio, vasi antichi, gemme e pietre incise, camei, medaglie, piombi, bronzi e, generalmente, di tutti quelli lavori, o di grande o di piccolo modello, che sono conosciuti sotto il nome di *antichità*, pubbliche o private, sacre o profane, niuna eccettuata, ancorché si trattasse di semplici rammenti da' quali ancora grandi lumi ricevono le arti e gli artisti; ed eziandio di qualunque antico monumento, cioè di lapidi o iscrizioni, cippi, urne, candelabri, lampadi, sarcofagi, olle cinerarie ed altre cose antiche di simil genere e di qualunque materia siano composte, comprese le semplici figuline[4]. Questa proibizione vogliamo che si estenda ancora alle opere asportabili di architettura, cioè colonne, capitelli, basi, architravi, fregi, cornici intagliate ed altri ornamenti qualsivogliano di antiche fabbriche [...].
2. La stessa generale proibizione di estrarre vogliamo che si estenda anche alle pitture in tavola o in tela, le quali o sieno opere di autori classici che hanno fiorito dopo il risorgimento delle arti, o interessino le arti stesse, le scuole, la erudizione o, in fine, per altre ragioni siansi rese celebri [...].
7. Collimando[5] sempre allo stesso oggetto della conservazione delle preziose memorie dell'antichità, proibiamo a chiunque di mutilare, spezzare o in altra guisa alterare e guastare le statue, bassirilievi, cippi, lapidi o altri antichi monumenti [...].
8. Rinnovando la costituzione della santa memoria di Pio II *Cum Almam Nostram Urbem*[6] del 1462, proibiamo sotto le stesse pene a chiunque di demolire o in tutto o in parte qualunque avanzo di antichi edifici o dentro o fuori di Roma [...]. Inculcherete poi seriamente in Nostro nome [...] d'invigilare tanto per la osservanza di questa nostra prescrizione, quanto perché siano le antiche fabriche ristaurate, ripulite nelle occorrenze e conservate colla maggiore esattezza.
9. Richiamando del pari al suo pieno vigore l'altra costituzione della santa memoria di Sisto IV, Nostro predecessore, che comincia *Quum provida*[7] dell'anno 1474 [...] proibiamo di togliere dalle chiese publiche e fabriche annesse, compresi anche i semplici oratori, marmi antichi scolpiti o lisci di qualunque sorte, iscrizioni, mosaici, urne, terre cotte ed altri ornamenti o monumenti di qualunque specie esposti alla pubblica vista o ascosi[8] e sepolti [...].
11. Acciò poi le Nostre providenze non restino deluse o defraudate, ordiniamo che tutti i privati che hanno gallerie di statue e di pitture, musei di antichità sacre o profane, o semplici raccolte dell'uno e dell'altro genere, ed anche quelli che senza avere gallerie o musei o raccolte hanno attualmente presso di loro uno o più oggetti antichi o in altro modo pregievoli di arte, particolarmente in genere di scultura o di pittura, in Roma e in tutto lo Stato, debbano dare un'esatta assegna[9], distinguendo ciascun pezzo, dentro il termine di un mese in Roma negli atti di uno de' segretari della Nostra Camera[10] [...].
12. Niuno che accomoderà strade pubbliche o vicinali, sia in città sia in campagna, ardirà sotto le pene comminate ai devastatori dei publici monumenti, di demolire gli edifizi antichi vicini per toglierne i materiali [...].
13. Chiunque, sia padrone sia lavorante, che nel cavare i fondamenti delle case o fare scassati[11] o altri lavori nelli terreni troverà cose antiche asportabili, sarà tenuto darne subito la denuncia in Roma [...].
17. Mentre per Noi raccomandiamo con il maggior fervore del Nostro spirito alla Vostra vigilanza l'adempimento di queste Nostre disposizioni, non lasciamo di occuparci seriamente, per quanto le circostanze dei tempi e le forze del Nostro Erario lo permettono, a rinvenire tutti i mezzi onde riparare coll'acquisto di nuovi oggetti preziosi alle perdite sofferte nei publici musei [...]. Nello stesso tempo, e per la stessa causa, proporzionando l'importanza dell'oggetto alle scarse forze del Nostro Erario, abbiamo destinata la somma annua di piastre diecimila per l'acquisto delle cose interessanti in aumento dei Nostri musei, sicuri che la spesa diretta al fine di promovere le Belle Arti è largamente compensata dagl'immensi vantaggi che ne ritraggono i sudditi e lo Stato [...] e non può essere da quella dell'Erario disgiunta; ed animati ancora dalla giusta considerazione di aprire un esito ai possessori ed ai raccoglitori di cose antiche delle quali l'estrazione è affatto proibita. Maggiore poi è anche il Nostro impegno d'incoraggiare quei che professano le Belle Arti con premi e con onori proporzionati al loro merito e di agevolare loro tutte le strade per giungere alla perfezione nell'esercizio della loro nobile professione, la quale, nell'unire l'utile al dilettevole, forma l'ornamento della nostra città, l'ammirazione di quei che vi concorrono ed il vantaggio di moltissimi Nostri sudditi che vi si occupano.

1. **chirografo**: dal greco *chèir*, mano, e *gràphein*, scrivere, letteralmente «manoscritto». Si tratta, quindi, di un documento scritto a mano dallo stesso papa.
2. **edacità**: voracità. Dal latino *èdere*, divorare, consumare.
3. **li**: i.
4. **figuline**: oggetti prodotti dal vasaio (in latino, *figulus*).
5. **collimare**: qui nel senso di «mirare a uno scopo».
6. ***Cum Almam Nostram Urbem***: bolla emessa da Pio II Piccolomini il 28 aprile 1462 che vietava, pena la scomunica, il carcere e la confisca, di rovinare, diminuire, demolire o distruggere gli antichi ruderi e i monumenti.
7. ***Cum provida Sanctorum Patrum decreta***: bolla emessa nel 1474 da Sisto IV della Rovere, che proibiva le vendite delle opere d'arte esistenti nelle chiese.
8. **ascosi**: nascosti, non in vista.
9. **assegna**: qui nel senso di «rassegna, descrizione, elenco».
10. **Camera**: la Camera Apostolica era l'organo finanziario dello Stato Pontificio.
11. **scassato**: scavo profondo del terreno.

Indice dei nomi

I numeri in **neretto** rimandano alle **figure**.

A

Abbati, Giuseppe, 347, 359
– *Chiostro*, 360, **25.215**
– *Finestra*, 360, **25.216**
Abbazia imperiale di Zwiefalten, **23.2**
Abbéma, Louise
– *Ritratto di Sarah Bernhardt*, **26.145**
Abbiati, Filippo, 152
Abe, Koya
– *Giovane uomo nudo seduto in riva al mare*, **24.214**
Accademia
– degli Incamminati, 11
– di Francia a Roma, 187
Accademie di nudo, 199
Acquaforte, 182
Acquedotto Paolino a Roma, 146
ACT Architecture, 545
Adam, Robert, 255
– *Disegno per la volta della sala della prima colazione di Kedleston Hall*, **24.231**
– *Disegno per una delle pareti della sala della prima colazione di Kedleston Hall*, **24.229**
– *Disegno per uno specchio*, **24.230**
– Kedleston Hall, 256, **24.232-24.237**
– *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, **24.228**
Affiche, 491
Albacini, Carlo
– (bottega) *Elefante*, **24.55**
Albani, Alessandro, 190
Albani, Francesco
– *Nascita della Vergine*, **24.260**
Alessandro VII, 42, 146
Alinari, Fratelli, 439, **26.147**, **26.152**
Amazzone ferita, **24.258**
Andrea del Sarto
– *Sacra Famiglia*, **24.252**
Anonimo italiano
– *Prigionieri condotti da un soldato davanti a un gruppo di donne drappeggiate*, **24.39**
Antinoo del Belvedere, 192, **24.50-24.51**
Antonelli, Alessandro, 371
– Cupola della Basilica di San Gaudenzio a Novara, 371, **25.241-25.242**
– Mole Antonelliana a Torino, 372, **25.243-25.245**
Antonelli, Costanzo, 373
– *Progetto finale per la decorazione interna della Mole*, **25.246**
Amati, Carlo, 255
Arco
– a chiglia, 533
– a tre cerniere, 367
Arco di Trionfo del Carrousel a Parigi, **26.125**
Ares Ludovisi, **24.208**
Arianna addormentata, **24.50-24.51**
Aulenti, Gae, 545

B

Baker, Benjamin
– (con J. Fowler) Viadotto ferroviario sul Firth of Forth, **25.225**
Bambocciate, 152
Bamboccio (Pieter van Laer, detto il), 152
Banti, Cristiano, 347
Bardon, Renaud, 545
Barocco, 8-10
Barry, Charles, 529
– Palazzo del Parlamento a Londra, 529
Barry, Edward Middleton, 529
Bartolini, Lorenzo, 322
– *Baccante a riposo* (*Dirce*), 322, **25.134-25.135**
– *Elisa Bonaparte Baciocchi*, **25.133**
– *Napoleone I Bonaparte*, **25.133**
– *Napoleone Imperatore*, 322, **25.132**
Barbizonniers, *vedi* Scuola di Barbizon
Bassi, Martino, 541
Batoni, Pompeo
– *John Staples*, **24.50**
Battistello (Giovan Battista Caracciolo, detto il), 30
– *Liberazione di San Pietro dal carcere*, 30, **21.51-21.52**
Baudry, Paul, 222
– *Charlotte Corday*, **24.127**
Bazille, Jean-Frédéric, 411, 422
– *Riunione di famiglia*, 422, **26.107-26.109**
– *Scena estiva*, **27.13**
Bellori, Giovan Pietro, 60
Bellotto, Bernardo, 124
– *Veduta di Roma con Castel Sant'Angelo dal Lungotevere*, **23.62**
– *Veduta di San Zanipolo a Venezia*, **23.62**
– *Veduta di Torino dai Giardini Reali*, 124, **23.64**

– *Veduta di Vienna dal Belvedere*, 124, **23.65**
Béranger, Antoine
– *L'arrivo al Louvre delle opere d'arte acquisite a seguito della Campagna d'Italia*, **24.255**
Béraud, Jean
– *Boulevard dei Cappuccini e Teatro del Vaudeville*, **26.8**
– *Sul Boulevard*, **26.1**
Bernard, Émile, 444, 465
– *Il grano nero*, **27.51**
Bernard, Frederick, 496
Bernini, Gian Lorenzo, 32-44, 45
– *Apollo e Dafne*, 34, **21.58-21.60**, 162-163
– *Baldacchino* della Basilica di San Pietro in Vaticano, 40, **21.70-21.72**, 46
– *Busto di Medusa*, **21.31**
– Cattedra di San Pietro in Vaticano, **21.3**
– Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, 43, **21.80-21.82**
– Colonnato di Piazza San Pietro in Vaticano, 42, **21.74-21.78**
– *David che lotta con il leone*, 33, **21.55**
– (e collaboratori) *Fontana dei Fiumi*, 39, **21.68-21.69**
– (e aiuti) *La famiglia Cornaro assiste all'estasi di Santa Teresa*, **21.66**
– *L'estasi di Santa Teresa*, 37, **21.64-21.65**, **21.67**
– (bottega) *Primo progetto per il Palazzo del Louvre*, **22.47**
– *Primo progetto per la Fontana del Moro*, 33, **21.54**
– *Ratto di Proserpina*, 33, **21.56-21.57**
– *Ritratto del cardinale Scipione Borghese*, 35, **21.61**
– *Ritratto di Costanza Bonarelli*, 36, **21.63**
– *Ritratto* di *Thomas Baker*, 36, **21.62**
– *Schizzi per la copertura del Baldacchino di San Pietro*, **21.73**
Bernini, Pietro, 32
Bezzuoli, Giuseppe, 347
Bianchi, Gaetano, 361
Bianchi, Mosè, 544
– *La lettrice*, 544
Bianchini, Antonio, 319
Blanc, Charles, 457
Blake, William, 274
– *Il cerchio dei lussuriosi: Francesca da Rimini*, 274, **25.12**
Blondel, Jacques-François
– *Planimetria generale della Reggia e del giardino di Versailles*, **23.24**
Böcklin, Arnold, 502
– *Isola dei morti* (Basilea), 502, **27.138**
– *Isola dei morti* (varianti), **27.138**
– *Ulisse e Calipso*, 503, **27.139**
Boggs, Frank
– *Piazza dell'Opéra a Parigi*, 528
Bohémien, 320
Boldini, Giovanni, 347, 428
– *Nudo sdraiato*, **26.120**
– *Ritratto della Marchesa Luisa Casati*, **26.120**
– *Ritratto di Giuseppe Verdi*, **26.120**
– *Ritratto di Lina Cavalieri* (*Il cappellino nuovo*), 429, **26.123**
– *Ritratto di Madame Charles Max*, 429, **26.121-26.122**
– *Ritratto di Madame Olivia Concha de Fontecilla*, **26.120**
Bonaparte, Napoleone, 198, **24.90**, 214, **24.140**, 235, **24-165-24.166**, 263-266, 321, **25.133**
Bonnard, Pierre, 510, 547
– *Ritratto dei fratelli Bernheim-Jeune*, 547
Bonnat, Léon, 488
Borgonio, Giovanni Tommaso
– *Sezione della Cappella della Santa Sindone*, **22.37**
– *Veduta a volo d'uccello della città di Torino*, **22.35**
Borghese, Scipione, 34, **21.61**
Borrani, Odoardo, 347, 361
– *Cucitrici di camicie rosse*, 361, **25.217**
– *Renaioli sul Mugnone*, 361, **25.218**
– *Ritratto di bambino in piedi*, **25.187**
Borromini, Francesco (F. Castelli), 41, 45-53
– Cappella dei Re Magi a Roma, 52, **21.106-21.107**, **21.109-21.111**
– Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, 46, **21.88**, **21.91-21.94**
– – Chiostro, 47, **21.87-21.90**
– (con C. Rainaldi) Chiesa di Sant'Agnese a Roma, **21.4**
– Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza a Roma, **21.86**, 49, **21.95-21.98**, **21.100**
– *Colonna tortile per il ciborio dell'altare della Confessione in San Pietro*, 46, **21.84**
– *Disegno del capitello del baldacchino di San Pietro*, **21.83**
– *Disegno per la pianta della Cappella dei Re Magi*, **21.108**
– *Pianta di Sant'Ivo alla Sapienza*, **21.99**
– *Progetto per la lanterna di Sant'Ivo alla Sapienza*, 46, **21.85**
– «Prospettiva» di Palazzo Spada a Roma, 50, **21.103-21.105**
– Ristrutturazione della Basilica di San Giovanni in Laterano, 50, **21.102**
Boselli, Orfeo, 163
Bossi, Giuseppe, 541
Boubée, Paolo, 371
– (con E. Rocco e altri) Galleria Umberto I a Napoli, 371, **25.240**
Boulevard, 381
Boullée, Étienne-Louis, 176-180
– *Architecture. Essai sur l'Art*, 176
– *Canapé*, **24.4**
– *Cenotafio del genere egizio*, **24.5**
– *Cenotafio di Newton*, 178, **24.14-24.16**
– *Monumento funerario caratterizzante il genere dell'architettura delle ombre*, **24.5**
– *Progetto della sala per l'ampliamento della Biblioteca Nazionale*, 177, **24.6**
– *Progetto di biblioteca reale*, **24.7**
– *Progetto di monumento tronco-conico*, **24.5**
– *Progetto di Museo*, 178, **24.10-24.13**
– *Progetto di porta trionfale*, **24.5**
Breglia, Nicola
– (con G. De Novellis) Galleria Principe di Napoli a Napoli, **25.240**
Bresdin, Rodolphe, 501
Brettingham, Matthew, 256
Burelli, Agostino
– Chiesa di San Gaetano a Monaco, **21.4**
Burke, Edmund, 270
Burne-Jones, Edward Coley, 344
– *Il re Cophetua e la giovane mendicante*, 345, **25.182**, **25.184**
Burton, Charles
– *Veduta aerea del Grande Palazzo delle esposizioni da Kensington Palace*, **25.226**
Busto di Omero (Albani), **24.43**, **24.46**
Byron, George Gordon, **25.1**, 313

C

Cabianca, Vincenzo, 347
– *Effetto di sole*, **25.187**
Cagnacci, Guido, 156
– *Suicidio di Cleopatra*, 156
Caillebotte, Gustave, 423
– *Boulevards des Italiens*, **26.1**
– *Canottieri sull'Yerres*, 426, **26.115-26.116**
– *Il ponte dell'Europa*, 424, **26.112-26.113**
– *I rasieratori di parquet*, 424, **26.110**
– *Tempo di pioggia a Parigi*, **26.2**
– *Uomo al balcone*, 537
Calotipia, 436
Calvaert, Denijs, 60
Camera ottica, 114, **23.43-23.46**, **23.47**
Canaletto (Giovanni Antonio Canal), 116-120, 124
– *Campo dei Santi Giovanni* e *Paolo*, **23.49**
– *Basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, 116, **23.50**
– *Eton College*, 119, **23.55-23.56**
– *Il Canal Grande verso Est, dal Campo San Vio* (Dresda), **23.54**
– *Il Canal Grande verso Est, dal Campo San Vio* (Edimburgo), 117, **23.51-23.53**
– *Il Canal Grande verso Est, dal Campo San Vio* (Madrid), **23.54**
– *Il Canal Grande verso Est, dal Campo San Vio* (Milano), **23.54**
– *Molo con la Libreria e la Chiesa della Salute*, **23.59**
– *Palazzo Foscari a Santa Sofia*, 116, **23.48**
– *Quaderno di disegni*, 116, **23.50**
Canova, Antonio, 198-213, **24.95**, 228, 263-267, 308, 548, 554, 558
– *Accademia di nudo virile supino su di un masso*, 199, **24.68**
– *Adone* e *Venere*, 204, **24.79-24.82**
– *Amore e Psiche che si abbracciano*, 202, **24.76-24.78**
– *Busto di Giovanni Sartori Canova*, 554
– *Danzatrice che si regge il velo*, 200, **24.70**
– *Due nudi femminili*, 200, **24.69**
– *Ebe*, 205, **24.83-24.85**
– *Figura femminile completamente ammantata*, **24.71**
– *I Pugilatori*, 206, **24.86-24.89**

– *Le tre Grazie* (Londra), 209, **24.98-24.99**, **24.102**, 548-549
– *Le tre Grazie* (modello in gesso), **24.75**
– *Le tre Grazie* (olio su tela), **24.101**
– *Le tre Grazie* (San Pietroburgo), **24.97**
– *Le tre Grazie* (terracotta), **24.96**
– *Monumento a Clemente XIII*, **24.104**, **24.108**
– *Monumento a Clemente XIV*, **24.103**
– *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria*, 211, **24.105**, **24.107**
– *Paolina Borghese come Venere vincitrice*, 209, **24.91-24.93**
– *Perseo trionfante*, **24.151**, **25.101**
– *Ritratti di Napoleone e dei suoi familiari*, **24.90**
– *Studio dal gruppo di Castore e Polluce*, 199, **24.67**
– *Teseo sul Minotauro*, 201, **24.72-24.74**
– *Venere italica*, 209, **24.94**
Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore a Roma, 146
Caravaggeschi, 30, 157, 159
Caravaggio (Michelangelo Merisi), 18-27
– *Bacchino malato*, **21.26**
– *Bacco*, 19, **21.24-21.25**
– *Canestra di frutta*, 19, **21.27-21.29**
– *Conversione di San Paolo*, 23, **21.40**
– *Crocifissione di San Pietro*, 23, **21.37-21.39**
– *David con la testa di Golia* (Roma), 27, **21.45**
– *David con la testa di Golia* (Vienna), **21.45**
– *David e Golia*, **21.45**
– *Giuditta che decapita Oloferne*, **21.50**
– *Martirio di San Matteo*, **21.32**
– *Morte della Vergine*, 25, **21.42-21.44**
– *Ragazzo con canestra di frutta*, **21.26**
– *Ragazzo morso da un ramarro*, **21.26**
– *San Matteo e l'angelo* (Berlino), **21.36**
– *San Matteo e l'angelo* (Roma), 23, **21.35**
– *Sepoltura di Cristo*, **24.126**
– *Testa di Medusa*, 21, **21.30**
– *Vocazione di San Matteo*, 21, **21.33-21.34**
Carcano, Filippo, 543
– *Una partita al biliardo*, 543
Carlevarijs, Luca
– *Veduta della Piazzetta di San Marco dal Molo*, **23.42**
Carolus-Duran (Charles Durant), 495
Carracci, Agostino, 11, 12
– *Aurora rapisce Cefiso con il suo carro*, **21.23**
– *La Crocifissione di Cristo di Tintoretto alla Scuola Grande di San Rocco*, 136
– *Ultima Comunione di San Girolamo*, 12, **21.10-21.11**
Carracci, Annibale, 11, 14, 24
– Affreschi della volta della Galleria Farnese a Roma, 16, **21.19-21.22**
– *Il mangiafagioli*, 14, **21.16-21.17**
– *La bottega del macellaio*, **21.18**
– *Rematore di spalle*, 14, **21.15**
Carracci, Ludovico, 11, 12, 68
– *Trasfigurazione di Gesù Cristo*, 12, **21.12-21.14**
Carrera, Pietro
– Galleria Subalpina a Torino, **25.240**
Carrier-Belleuse, Albert-Ernest, 432
Casa dei Crescenzi a Roma, **24.23**
Casino, 10
– di caccia di Amalienburg, **23.2**
– Ludovisi a Roma, 137
Castello
– di Charlottenburg, **23.1**
– di Herrenchiemsee, 530
– di Linderhof, 530
– di Schönbrunn, **23.1**, **23.2**
– di Solitude a Stoccarda, **23.1**
Cavaceppi, Bartolomeo, 196
Cavalier d'Arpino (Giuseppe Cesari), 18, 19
Cecioni, Adriano, 347, 362
– *Bambino col gallo*, 363, **25.221**
– *Interno con figura*, 362, **25.219-25.220**
– *L'interno del Caffè Michelangelo a Firenze*, **25.185**
Cézanne, Paul, 384, 443-453
– *Casa Maria*, **27.1**
– *Gardanne*, **27.2**
– *I bagnanti*, 447, **27.12**, **27.14**
– *I giocatori di carte*, 451, **27.20-27.22**
– *Il Lago d'Annecy*, **27.2**
– *Il mare all'Estaque dietro agli alberi*, 446, **27.9-27.11**
– *La casa dell'impiccato a Auvers-sur-Oise*, 445, **27.5-27.7**
– *La casa di Bellevue sulla collina*, **27.8**
– *La montagna di Sainte-Victoire vista da Bibémus*, **27.23**
– *La montagna di Sainte-Victoire vista dai Lauves* (Filadelfia), 452, **27.24**
– *La montagna di Sainte-Victoire vista dai Lauves* (Kansas City), **27.19**, **27.23**
– *La montagna di Sainte-Victoire vista dai Lauves* (Mosca), **27.23**
– *La montagna di Sainte-Victoire*, **27.23**
– *Le grandi bagnanti* (Londra), **27.16**
– *Le grandi bagnanti* (Merion), **27.17**
– *Le grandi bagnanti* (Filadefia), 449, **27.15**
– *Natura morta con amorino in gesso*, 450, **27.18**
– *Natura morta con mele e un vaso di primule*, **27.19**
– *Pioppi*, **27.8**
– *Ritratto del figlio dell'artista*, **27.3**
– *Ritratto del giardiniere Vallier*, **27.4**
Chalgrin, Jean-François, 321
– Arco di Trionfo a Parigi, 321
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon, 127
– *Cestino di fragole di bosco*, 127, **23.68**
– *Il castello di carte*, 128, **23.69**
Chassériau, Théodore, 499
Chiesa abbaziale di Novacella, **23.2**
Chiswick House, **23.1**
Clarins, Jules
– *Ritratto di Sarah Bernhardt*, **26.145**
Clemente XIII, 184
Cloisonnisme, 465
Colboc, Pierre, 545
Colore locale, 298, 380
Colorista, 297
Commessi fiorentini, 164
Commodi, Andrea, 53
Conservazione, 373, 560
Constable, John, 280-282
– *Barca in costruzione presso Flatford*, 280, **25.24**
– *La cattedrale di Salisbury vista dai giardini del vescovo*, 281, **25.27-25.28**
– *Studi di nuvole*, **25.26**
– *Studio di nuvole e cirri*, 281, **25.25**
Corot, Jean-Baptiste-Camille, 323, 326, 334, 356
– *I giardini di Villa d'Este a Tivoli*, 325, **25.139**
– *La città di Volterra*, 324, **25,136-25.137**
– *La città di Volterra* (seconda versione), **25.138**
Cosimo II in preghiera, 164
Costa, Nino (Giovanni), 347, 359
– *Strada in pianura*, 359, **25.213-25.214**
Cotelle, Jean
– *La cascata d'acqua nei giardini di Versailles*, **21.6**
Cottage, 529
Courbet, Gustave, **25.142**, 327-334
– *Autoritratto con cane nero*, 327, **25.142**
– *Donne tra il grano*, **25.152**
– *Fanciulle sulla riva della Senna*, 332, **25.151**
– *Fanciulle sulla riva della Senna* (bozzetto), **25.153**
– *Gli spaccapietre* (Dresda), 328, **25.143**
– *La falesia di Étretat dopo il temporale*, **25.156**
– *L'atelier del pittore*, 330, **25.149-25.150**
– *Le vagliatrici di grano*, 330, **25.147-25.148**
– *Lo spaccapietre*, **25.144**
– *Mare calmo*, 333, **25.154-25.155**
– *Un funerale a Ornans*, 329, **25.145-25.146**
Couture, Thomas, 384
Cremona, Tranquillo, 544
Crespi, Giuseppe Maria, 153
– *Scena in una cantina per il vino*, 153
Crivelli, Carlo
– *Annunciazione con Sant'Emidio*, **25.183**
Cromatica, 454
Cromolunimismo, 454
Cross, Henri-Edmond (H.-E. Delacroix), 546
– *Pomeriggio a Pardigon*, 546
Cupola a cipolla, 529
Curri, Antonio
– (con E. Di Mauro) Decorazioni della Galleria Umberto I a Napoli, **25.240**

D

Dagherrotipia, 435
Daguerre, Louis-Jacques Mandé, 435
D'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond, 175, **24.2**
D'Ancona, Vito, 347
Darby, Abraham
– (con T. Farnolls Pritchard e J. Wilkinson) Ponte sul Severn a Coalbrookdale, **25.225**
Daubigny, Charles-François, 326

– *Mietitura*, 326, **25.141**
Daumier, Honoré, 334
– *Celebrità del «Juste-Milieu»*, 334, **25.157**
– *Il fardello* (*Lavandaia*), 335, **25.158**
– *Il pesante fardello*, **25.159**
– *Il vagone di terza classe* (Baltimora), **25.163**
– *Il vagone di terza classe* (New York), **25.162**
– *Il vagone di terza classe* (Ottawa), 335, **25.160-25.161**
David, Jacques-Louis, 214-227, 243, 244, 267
– *Accademia di nudo virile riverso* (*Ettore*), 217, **24.115**
– *Accademia di nudo virile semidisteso e visto da tergo* (*Patroclo*), 217, **24.116**
– *Anne-Marie-Louise Thélusson, contessa di Sorcy*, **24.119**
– *Bonaparte valica le Alpi al passo del Gran San Bernardo* (Malmaison), 226, **24.140**
– *Bonaparte valica le Alpi al passo del Gran San Bernardo* (varianti), **24.141**
– *Donna dal turbante*, 214, **24.111**
– *Henriette de Verninac*, **24.119**
– *Il giuramento degli Orazi*, 217, **24.117-24.118**
– *Il giuramento della pallacorda*, 215, **24.112**
– *Il giuramento della pallacorda* (frammento), **24.114**
– *Jacobus Blauw*, **24.119**
– *Juliette Récamier*, **24.119**
– *La morte di Marat*, 220, **24.122-24.124**
– *Leonida alle Termopili*, 224, **24.136**, **24.138-24.139**
– *Le Sabine*, 222, **24.128-24.132**, **24.135**
– *L'incoronazione di Napoleone e dell'imperatrice Giuseppina*, **24.165**
– *Marco Attilio Regolo e la figlia*, 214, **24.110**
– *Marte disarmato da Venere e dalle Grazie*, 227, **24.142-24.144**
– *Pierre Sériziat*, **24.119**
– *Ritratto di Antoine-Laurent Lavoisier e di sua moglie*, 220, **24.120-24.121**
– *Studio d'insieme per «Il giuramento della pallacorda»*, 215, **24.113**
– *Studio d'insieme per «Leonida alle Termopili»*, **24.137**
D'Azeglio, Massimo, 318
Decamps, Alexandre-Gabriel, 326
de Castillo, Juan, 157
Dedreux-Dorcy, Pierre-Joseph, 295
Degas, Edgar, 384, 403-410, 436, 442, 465, 510
– *Ballerina seduta, voltata a destra*, 404, **26.59**
– *Ballerine*, **26.62**
– *Ballerine in riposo*, **26.63**
– *Campo da corsa. Fantini dilettanti vicino a una vettura*, 408, **26.72-26.73**
– *Donna che si asciuga i capelli dopo il bagno*, 404, **26.58**
– *La lezione di danza*, 404, **26.60-26.61**
– *L'assenzio*, 407, **26.64-26.**66
– *Piccola danzatrice di quattordici anni* (*Grande danzatrice abbigliata*), 408, **26.70-26.71**
– *Quattro ballerine in blu* (*Quattro ballerine dietro le quinte*), 410, **26.76-26.78**
– *Studio di cavalli*, **26.74**
– *Studio di fantino*, **26.75**
Delacroix, Eugène, 288, 295-307, 384, 551
– *Accademia di nudo femminile*, 298, **25.68-25.69**
– *Album dell'Africa del Nord e della Spagna*, 297, **25.67**
– *Autoritratto con il gilè verde*, **25.65**
– *Caccia ai leoni*, **25.66**
– Decorazioni nella Chiesa di Saint-Sulpice a Parigi, 306
– – *Eliodoro cacciato dal Tempio*, **25.91**
– – *Giacobbe lotta con l'angelo*, 306, **25.93-25.94**
– – *San Michele che vince il demonio*, **25.92**
– *Gruppi di case e schizzo di chiesa*, **25.80**
– *I fanatici di Tangeri*, **25.66**
– *Il rapimento di Rebecca*, 305, **25.89-25.90**, 550-551
– *Il sultano del Marocco che esce dal suo palazzo*, **25.66**
– *La barca di Dante*, 298, **25.71-25.72**, **25.75**, 384
– *La Grecia sulle rovine di Missolungi*, **25.84**
– *La Libertà che guida il popolo*, 300, **25.77-25.78**, **25.81**, **25.83**
– *Le donne di Algeri*, 304, **25.86-25.88**
– *L'esecuzione del doge Marin Faliero*, **25.109**
– *Studio del Torso del Belvedere*, **25.73**
– *Studio per La Libertà*, **25.79**
– *Tigre e serpente*, **27.116**
– *Veduta di Tangeri con due arabi seduti*, **25.66**
de La Tour, Georges, 88
– *Il baro con l'asso di fiori*, **22.72**
– *L'apparizione dell'angelo a San Giuseppe* (*Il sogno di San Giuseppe*), **22.71**
– *Maddalena penitente* (*Maddalena delle due fiamme*), 89, **22.73**
Delatour, Maurice Quentin
– *Ritratto di Jean Le Rond d'Alembert*, **24.2**
Demenÿ, Georges
– (con É.-J. Marey) *Untitled* (*Sprinter*), **26.143**
de Montferrand, Auguste-Richard, 532
– Cattedrale di Sant'Isacco a San Pietroburgo, 532
De Nittis, Giuseppe, 384, 429
– *La Place du Carrousel: rovine delle Tuileries*, 430, **26.125-26.126**
– *Ritratto di Sarah Bernhardt*, **26.145**
De Novellis, Giovanni
– (con N. Breglia) Galleria Principe di Napoli a Napoli, **25.240**
de Palacio y Elissague, Alberto
– Stazione di Atocha, **25.225**
D'Este, Antonio, 198
De Tivoli, Serafino, 347
di Castellamonte, Amedeo, 74
di Castellamonte, Carlo, 74
Diderot, Denis, **24.1**, 175
Di Mauro, Ernesto
– (con A. Curri) Decorazioni della Galleria Umberto I a Napoli, **25.240**
Discobolo Towneley, 187, **24.35**
Dittico del console Magno, **24.170**
Dittico del console Areobindo, **24.170**
Divisionismo, 454
– in Italia, 504
Domenichino (Domenico Zampieri, detto il), 151
– *Ascensione di Maria Maddalena*, 151
Dosio, Giovanni Antonio, 132
– (con C. Fanzago) Chiesa della Certosa di San Martino a Napoli, 132-133
Ducros, Abraham-Louis-Rodolphe
– *Interno della Villa di Mecenate a Tivoli*, **24.65**
Dupré, Jules, 326
Dürer, Albrecht
– *Ecce Homo*, **22.19**
– *Melencolia I*, **26.135**
Dutert, Charles-Louis-Ferdinand, 367
– Galleria delle Macchine a Parigi, 367, **25.231**

E

Eclettismo, 528
Eiffel, Gustave-Alexandre, 368, 462
– Torre Eiffel a Parigi, 368, **25.233-25.236**
Enciclopedia, 175
Esposizioni Universali, 365

F

Fabre, François-Xavier, 209
– *La morte di Abele*, **24.199**
– *Ritratto di Antonio Canova*, **24.95**
– *Ritratto di Ugo Foscolo*, **25.2**
Falcini, Mariano, 533
– (con M. Treves e V. Micheli) Sinagoga di Firenze, 533
Falck, Jonas, 164
Falda, Giovan Battista, 43
– *Piazza e portici della Basilica Vaticana fatti da N.S. Papa Alessandro VII*, **21.79**
Fanzago, Cosimo, 132
– (con G.A. Dosio) Chiesa della Certosa di San Martino a Napoli, 132-133
Farnolls Pritchard, Thomas
– (con A. Darby e J. Wilkinson) Ponte sul Severn a Coalbrookdale, **25.225**
Faruffini, Federico, 542
– *L'amore del poeta* (*Sordello e Cunizza, contessa di San Bonifacio*), 542-543
Fattori, Giovanni, 347-352, 359, 508
– *Bovi al carro*, 350, **25.196-25.197**
– *Campo italiano alla battaglia di Magenta*, 349, **25.190-25.191**
– *Cavalli bradi nella pineta di Tombolo*, 352, **25.198**
– *Cavallo intero e studio di zampe*, **25.188**
– *Diego Martelli a Castiglioncello*, **25.187**
– *I buoi*, **25.187**
– *In vedetta* (*Il muro bianco*), 350, **25.193-25.194**
– *La cugina Argia*, **25.200**
– *La figliastra*, 352, **25.199**
– *La rotonda dei bagni Palmieri*, 349, **25.192**

– *La terza moglie*, **25.200**
– *Soldati francesi nel '59*, **25.195**
– *Studio di somaro al traino*, 347, **25.189**
Favretto, Giacomo, 544
– *Il sorcio*, 544
Federico II il Grande, 524
Federico Guglielmo III, 525
Felten, Jurij, 150
Feste galanti, 126
Fidia
– Fregi del Partenone, 191, **24.209**
Filippo V di Spagna, 96
Finelli, Giuliano, 162
Fischer von Erlach, Johann Bernard
– Chiesa di San Carlo Borromeo a Vienna, **21.4**
Flandrin, Hippolyte, 246
– *Giovane uomo nudo seduto in riva al mare*, 248, **24.211-24.212**
– *Polite, figlio di Priamo, osserva i movimenti dei Greci verso Troia*, 246, **24.205-24.207**
Flora Farnese, 160
Fontaine, Pierre-François-Léonard, 244
– (con C. Percier e altri) *Trono di Napoleone I*, 556-557
Fontana, Carlo, 96
Fontana dell'Acqua Paola a Roma, 146
Foscolo, Ugo, 209, **25.2**
Fotografia, 435-441
Fowler, John
– (con B. Baker) Viadotto ferroviario sul Firth of Forth, **25.225**
Fragonard, Jean-Honoré, 128
– *La camicia levata*, 129, **23.72**
– *La lettera d'amore*, 128, **23.70-23.71**
Francia, Francesco
– *Deposizione*, **24.252**
Friedrich, Caspar David, 277-279
– *Il cimitero*, 270, **25.6**
– *Le falesie di gesso di Rügen*, 278, **25.20-25.21**
– *Mar Glaciale Artico* (*Il naufragio della Speranza*), 279, **25.22-25.23**
– *Studio di rocce con gradoni*, 277, **25.16**
– *Viandante sul mare di nebbia*, 277, **25.17-25.19**
Fuga, Ferdinando, 158
Funzione (in architettura), 9, 254
Füssli, Johann Heinrich, 273-274
– *Incubo* (Detroit), 273, **25.11**
– *Incubo* (Francoforte), **25.11**
– *La disperazione dell'artista davanti alla grandezza delle rovine antiche*, 273, **25.10**

G

Gabriel, Jacques-Ange, 149
– Place Louis XV a Parigi, 148-149
Gagneraux, Bénigne
– *Pio VI accompagna Gustavo III di Svezia in visita al Museo Pio-Clementino*, **24.251**
Galleria Mazzini a Genova, **25.240**
Gandy, Joseph Michel, 188
– *Veduta dell'area della cupola illuminata da una lampada a Sud-Est*, 188, **24.38**
Ganimede e l'aquila (cammeo), **24.154**
Garnier, Charles, 532
– Opéra di Parigi, 532, 536
Gaspari, Antonio, 80
– *Pianta di Palazzo Pesaro*, **22.52**
Gauguin, Paul, 442, 464-470, 472, 481, 510
– *Aha oe feii?* (*Come! Sei gelosa?*), 467, **27.58-27.59**
– *Ancien culte mahorie*, **27.57**
– *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?*, 469, **27.60-27.62**
– *Due tahitiane*, 470, **27.63-27.64**
– *Faa Iheihe* (*Pastorale tahitiana*), **27.65**
– *Il Cristo giallo*, 465, **27.53-27.55**
– *La visione dopo il sermone* (*La lotta di Giacobbe e l'angelo*), **27.52**
– *Les Alyscamps*, **27.2**
– *L'onda*, 465, **27.48-27.49**
– *Noa Noa*, 468
– *Rupe Rupe*, **27.66**
– *Siate misteriose*, 467, **27.56**
Genio (Romanticismo), 270
Gentileschi, Artemisia, 28-29
– *Giuditta che decapita Oloferne*, 29, **21.49**
– *Maddalena penitente*, 29, **21.48**
Gentileschi, Orazio, 28
– *Diana cacciatrice*, **21.46**
Gérard, François-Pascal-Simon, 233
– *Napoleone I in abiti imperiali*, **24.165**
– *Ossian sulle rive del lago di Lora desta gli spiriti col suono della sua arpa*, **24.183**
– *Psiche e Amore*, **24.164**
Géricault, Théodore, 288-295
– *Accademia di uomo seduto visto da tergo*, 289, **25.44-25.45**
– *Alienata con monomania dell'invidia*, 294, **25.63**
– *Alienati* (serie), 294, **25.64**
– *Cattura di un cavallo selvaggio nella campagna romana*, 290, **25.51-25.52**
– *Copia della Pala Baglioni, da Raffaello*, **25.55**
– *Corazziere ferito che abbandona il campo di battaglia*, 289, **25.47**
– *Corsa di cavalli detta il Derby di Epsom*, **25.48**
– *La corsa dei cavalli liberi: la mossa*, **25.49**
– *La corsa dei cavalli liberi: la ripresa*, **25.50**
– *La zattera della Medusa*, 292, **25.56-25.57**, **25.61-25.62**
– *La zattera della Medusa* (primo schizzo), **25.58**
– *La zattera della Medusa* (secondo schizzo), **25.59**
– *Leda e il cigno*, 288, **25.41**
– *Ninfa e satiro*, 289, **25.42-25.43**
– *Studio per il giovane che chiama al soccorso*, **25.60**
– *Testa di cavallo bianco*, **25.46**
Gilly, David, 525
Gilly, Friedrich, 525
– *Progetto per un monumento a Federico II il Grande*, 525
– Giordano, Luca, 157
– *La cacciata degli angeli ribelli*, 157
– *Nozze di Cana*, 160
Gipsoteca, 555
Girodet de Roussy-Trioson, Anne-Louis, 243
– *Il sonno di Endimione*, 243, **24.197-24.198**
– *Ossian riceve nel Walhalla i generali della Repubblica caduti per la patria*, 244, **24.200-24.204**
– *Ritratto di Napoleone I come sommo legislatore*, **24.165**
Gleyre, Marc-Charles-Gabriel, 411
Goya, Francisco, 249-254
– *Capricci*, 249, **24.216**
– *Due vecchi*, **24.225**
– *Giuditta e Oloferne*, **24.225**
– *Il sonno della ragione genera mostri*, 249, **24.215-24.216**
– *La famiglia di Carlo IV*, 252, **24.222**
– *Le fucilazioni del 3 maggio 1808 sulla montagna del Principe Pio*, 253, **24.223-24.224**
– *Maja desnuda*, 250, **24.219-24.220**
– *Maja vestida*, 250, **24.221**
– (attr.) *Majas al balcone*, **26.30**
– *Pitture nere*, 254, **24.225**
– *Ritratto della marchesa della Solana*, 250, **24.217-24.218**
– *Saturno divora un figlio*, 254, **24.225**
Gradina, 163
Grafite, 45
Grand Tour, 158, 195
Grandjean, Jean
– *Il signor Hviid indica il restauro dell'Antinoo Albani nel Museo Capitolino*, **24.41**
Grands boulevards a Parigi, 378, **26.1**, 535-536
Gregorio XV, 52, 68, 137
Gros, Antoine-Jean, 303
– *La Repubblica*, **25.85**
Grubicy de Dragon, Vittore, 543
Guardi, Francesco, 121-123
– *Laguna vista da Murano*, 123, **23.60-23.61**
– *Molo con la Libreria, verso la Salute*, 122, **23.58**
– *Veduta del Ponte di Rialto*, 121, **23.57**
Guarini, Guarino, 73, 75-79
– Cappella della Santa Sindone a Torino, **22.33**, 75, **22.36**, **22.38-22.40**
– Chiesa di San Lorenzo a Torino, **22.33**, 77, **22.41-22.43**
– *Dissegni d'architettura civile et ecclesiastica*, **22.32**
– Palazzo Carignano a Torino, **22.33**, 78, **22.44-22.46**, **22.48-22.49**
– *Pianta della Chiesa di San Lorenzo a Torino*, **22.41**
Guercino (Giovanni Francesco Barberi, detto il), 68-72, 137
– *Abramo ripudia Agar e Ismaele*, **22.29**
– *Annunciazione*, 71, **22.26-22.27**
– *Cleopatra*, 68, **22.21**
– (con A. Tassi) Decorazioni del Casino Ludovisi a Roma, 137-140
– *Giovane seduto in veduta frontale*, 68, **22.20**
– *Il ritorno del figliol prodigo* (Roma), **22.22**
– *Il ritorno del figliol prodigo* (San Diego), **22.22**
– *Il ritorno del figliol prodigo* (Torino), **22.22**

– *Il ritorno del figliol prodigo* (Vienna), 70, **22.23-22.25**
– *Il ritorno del figliol prodigo* (Wloclawek), **22.22**
– *L'Angelo appare ad Agar e Ismaele*, 72, **22.28**, **22.30-22.31**
Guérin, Pierre-Narcisse, 288
Guillemet, Jean-Baptiste Antoine, 390

H

Hackert, Jakob Philipp
– *Le grandi cascate a Tivoli*, **24.61**
– *Le rovine di Pompei*, **24.39**
– *Rovine dell'antico teatro di Pompei*, **24.39**
Hamilton, Hugh Douglas
– *Frederick North, più tardi quinto duca di Guilfort, a Roma*, **24.66**
Hardouin-Mansart, Jules, 149
– Chiesa degli Invalidi a Parigi, **21.4**
– Place des Victoires a Parigi, 148-149
– Place Louis-le-Grand a Parigi, 148-149
Haussmann, Eugène, 535
Hawes, Josiah Johnson
– (con A. Southworth) *Donna in taffetà nero e sciarpa di pizzo*, **26.140**
Haydon, Benjamin Robert
– *Scultura dell'Illisso dal Partenone*, **24.49**
Hayez, Francesco, 308-319
– *Accusa segreta*, **25.98**
– *Aiace d'Oileo*, **25.96**
– *Aiace d'Oileo* (disegno), 309, **25.95**
– *Atleta trionfante*, 309, **25.99-25.100**
– *Camillo Benso conte di Cavour*, **25.121**
– *Cristina Barbiano di Belgioioso*, **25.121**
– *Emilio Barbiano di Belgioioso*, **25.121**
– *Gioachino Rossini*, **25.121**
– *Gli ultimi momenti del doge Marin Faliero*, 313, **25.106-25.108**
– *Il bacio* (Brera), 316, **25.115-25.116**, **25.119**, 542
– *Il bacio* (varianti), **25.117-25.118**
– *I profughi di Parga*, 313, **25.110-25.111**
– *La congiura dei Lampugnani*, 310, **25.103-25.105**
– *L'ultimo addio di Romeo e Giulietta*, **25.120**
– *Malinconia*, 315, **25.112**
– *Matilde Juva Branca*, **25.121**
– *Pensiero malinconico*, **25.114**
– *Ritorno in Roma delle opere d'arte trafugate da Napoleone*, **24.259**
– *Ritratto di Alessandro Manzoni*, 318, **25.122-25.123**
– *Sarah Louise Strachan*, **25.121**
– *Studio per «Accusa segreta»*, 309, **25.97**
– *Un vaso di fiori sulla finestra di un harem*, **25.113**
Helleu, Paul, 497
Hiroshige Utagawa, 511, 515
– *Campanella dei giardini a Iriya*, **27.84**
– *Cento vedute celebri di Edo*, **26.12**, 514-515
– *Cinquantatré stazioni della Tokaido*, **26.12**
– *Collezione di illustrazioni di luoghi famosi vicino alle 53 stazioni*, **27.84**
– *Giardino di prugni a Kameido*, 481, **27.86**
– *Gorghi di Naruto ad Awa*, **27.47**
– *I dintorni celebri di sessanta e oltre province*, 514-515
– *Kambara. Neve a sera*, **26.12**
– *Le sessantanove stazioni della strada di Kiso*, 514-515
– *Le trentasei vedute del monte Fuji*, **26.12**, 515
– *Mare, luna e fiori: viaggio da Naruto ad Awa*, **27.50**
– *Ponte a Kameido*, **26.52**
Hodler, Ferdinand
– *Notte*, **27.130**
Hogarth, William, 129
– *La carriera del libertino*, 130
– *La ricompensa della crudeltà*, 129, **23.73**
– *La taverna della Rosa*, 130, **23.75**
– *Scena di conversazione* (*Ritratto di Sir Andrew Fountaine con altri signori e signore*), 130, **23.74**
Hokusai Katsushika, 511
– *Crisantemi e tafano*, **27.88**
– *Giro delle cascate di tutte le province*, 512-513
– *Iris*, **27.83**
– *Le trentasei vedute del monte Fuji*, **26.117**, 511
– *Peonie e farfalla*, **27.89**
Hunt, William Holman, 340, 344
– *Il risveglio della coscienza*, 344, **25.181**

I

Illuminismo, 174-175
Impressione, 380
Induno, Domenico, 542
Induno, Gerolamo, 542
– *Triste presentimento* (*La morte del garibaldino*), 542
Inganni, Angelo, 260
– *La facciata del Teatro alla Scala*, **24.244**
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 231-243, 322
– *Accademia di nudo virile*, 231, **24.156-24.157**
– *Edipo e la Sfinge* (Baltimora), **24.163**
– *Edipo e la Sfinge* (Parigi), 233, **24.161-24.162**
– *Foglio di studi di donne per «Il bagno turco»*, 231, **24.159**
– *Giove e Teti*, 236, **24.172-24.175**
– *Il bagno turco*, **24.160**
– *Il sogno di Ossian* (Montauban), 238, **24.180-24.181**
– *Il sogno di Ossian* (Parigi), **24.182**
– *La grande odalisca*, 239, **24.185-24.186**, **24.189**
– *L'apoteosi di Omero*, 237, **24.176-24.178**
– *La viscontessa Othenin d'Haussonville*, **24.195**
– *Madame de Senonnes*, **24.196**
– *Mademoseille Caroline Rivière*, **24.190**
– *Monsieur Bertin*, **24.190**
– *Napoleone I sul trono imperiale*, 235, **24.165**
– *Odalisca con schiava*, **26.26**
– *Ragazzo seduto a terra*, **24.210**
– *Ritratto della principessa di Broglie*, 242, **24.191-24.192**
– *Ritratto di madame Inès Moitessier*, 242, **24.194**
– *Ritratto di mademoiselle Barbara Bansi*, 231, **24.158**
– *Studio per i piedi di Omero*, **24.179**
– *Studio per il ritratto della principessa di Broglie*, **24.193**
Innocenzo X, 39, 146, 152

J

Jacquemart, Alfred
– *Leone che annusa un cadavere*, **27.119**
Jacob-Desmalter, François-HonoréGeorges, 556
– (e altri) *Trono di Napoleone I*, 556-557
Jappelli, Giuseppe, 533
– Caffè Pedrocchi e Pedrocchino a Padova, 533
Juvarra, Filippo, 96-100
– Basilica di Superga a Torino, 96, **23.4-23.6**
– Palazzina di caccia a Stupinigi (Torino), 99, **23.10-23.14**
– Palazzo Madama a Torino, 97, **23.7-23.9**
– *Studio di architettura*, 96, **23.3**

K

Kant, Immanuel, 175
Kauffmann, Angelica, 201
– *Ritratto di Joseph Johann Graf*, **24.73**
Khnopff, Ferdinand
– *Arte* (*Sfinge, Carezze*), **27.130**
Klinger, Max
– *Monumento a Beethoven*, **27.129**
– *Un guanto*, **27.130**
Kunisada Utagawa, 511, 513
– *Attore nel ruolo della cortigiana Takao*, **27.84**
– *I divertimenti del principe Mitsuuji in riva al mare*, 513
– *Neve abbondante alla fine dell'anno*, 513
– *Piroghe presso il ponte di Ryogoku*, **26.32**
– *Ryogoku-suzumi funa-asobi*, **26.114**
Kuniyoshi Utagawa
– *Poema di Minamoto no Shigeyuki*, **27.47**

L

Labrouste, Henri, 178
– Biblioteca Nazionale di Francia, **24.9**
– Biblioteca Sainte-Geneviève, **24.8**
Lacca, 100
Laloux, Victor, 545
Lanfranco, Giovanni Gaspare, 132
– *Cristo in gloria e cherubini*, 135
– Decorazioni alla Certosa di San Martino a Napoli, 132-136
Langhans, Carl Gotthard
– Porta di Brandeburgo a Berlino, 524-525

Lannuier, Charles-Honoré
– Tavolino da gioco, **24.55**
Laocoonte, **24.50-24.51**, 264, **24.256-24.257**, **24.260**
Lasso, Giulio, 147
Lavis, 239
Lazzari, Francesco, 555
Lega, Silvestro, 347, 353-356
– *Curiosità*, **25.202**
– *Il canto dello stornello*, 353, **25.201**
– *Il pergolato* (*Un dopo pranzo*), 354, **25.203-25.204**
– *La visita*, 355, **25.205-25.206**
– *Pagliai al sole*, **25.187**
Le Gray, Gustave
– (con A. Mestral) *Dolmen a Bagneux*, **26.141**
Le Nôtre, André, 104
– Giardino di Versailles, 104, **23.24**, 165
Leochares
– *Apollo del Belvedere*, 192, **24.50-24.51**, **24.260**, **25.102**
Lepère, Auguste-Louis
– *La Galleria delle Macchine in costruzione*, **25.232**
Linnel, John, 274
Lodoli, Carlo, 254
Longhena, Baldassare, 80-83
– Ca' Pesaro a Venezia, **22.50**, 80, **22.51-22.52**
– Chiesa di Santa Maria della Salute a Venezia, **22.50**, 80, **22.52-22.60**
– *Pianta di Santa Maria della Salute*, **22.56**
Longhi, Pietro (P. Falca), 112-113
– *Dama dalla sarta*, 113, **23.38**
– *Gentiluomo in bauta seduto di spalle*, 112, **23.37**
– *Lo speziale*, 113, **23.39-23.41**
Lorrain, Claude (C. Gellée), 91
– *Porto di mare con l'imbarco della regina di Saba*, **25.37**
– *Porto marino con l'imbarco di Sant'Orsola*, 91, **22.76-22.77**
Lory, Mathias Gabriel
– *I giardini terrazzati di Isola Bella*, **21.9**
Loyeux, Charles, 457
– *La scoperta della Vera Croce* (da Piero della Francesca), **27.34**
Luce, Maximilien, 462, 547
– *Operai al battipalo*, 547
Luigi XIV, 149, 165
Luigi XV, 94, 149
L'vov, Nikolaj, 262

M

Maccagnani, Eugenio
– Basamento della statua equestre di Vittorio Emanuele II, 528
Macchia, 346
Macchiaioli, 346-347
Maderno, Carlo, 45
Maestà di Sainte-Foy, **24.168**
Magnasco, Alessandro, 152
– *La sosta dei banditi*, 152-153
Manet, Édouard, 352, 380, 384-393, **26.13**, 394, 403, 421, 442, 510
– *Berthe Morisot con un mazzo di violette*, **26.103**
– *Bouquet di lillà bianchi*, 393, **26.35**
– *Colazione sull'erba*, 386, **26.19-26.20**
– *Corse a Longchamp*, **26.17**
– *Corse a Longchamp* (disegno), 385, **26.16**
– *Garofani e clematide in vaso di cristallo*, **26.36**
– *Il balcone*, 390, **26.29**
– *Il bar delle Folies Bergère*, 392, **26.33**
– *In barca*, 391, **26.31**
– *La barca* (*Monet che dipinge sulla sua barca*), **26.7**
– *La barca di Dante* (Lione), 384, **26.14**
– *La barca di Dante* (New York), 384, **26.15**
– *La prugna*, **26.68**
– *Olympia*, 389, **26.25**, **26.27-26.28**
– *Ritratto di Irma Brunner* (*Signora con cappello nero*), 386, **26.18**
– *Studio per «Il bar delle Folies Bergère»*, **26.34**
Manfredi, Bartolomeo, 159
Manifatture di Dagoty, **24.56**
Manifatture di Doccia, **24.56**
Manifatture di Sèvres, **24.56**
Manifatture Spode, 195, **24.56**
Manifatture Wedgwood, 195, **24.56**
– *Vaso di Pegaso o dell'Apoteosi di Omero*, 195, **24.59**
– *Vaso Portland*, 195, **24.58**
Mapplethorpe, Robert
– *Ajitto*, **24.213**
Maratti, Carlo, 152
– *Ritratto di Clemente IX*, 152
Marey, Étienne-Jules, 437
– (con G. Demenÿ) *Untitled* (*Sprinter*), **26.143**
Marieschi, Michele
– *Veduta del Canal Grande con la chiesa di Santa Maria della Salute*, **23.42**
Marsy, Balthazar e Gaspard
– *I cavalli del Sole*, **21.7**
– *Vasca di Latona*, **21.8**
Martelli, Diego, 346, **25.187**
Martin, John, 270
– *Pianure del Paradiso*, 270, **25.7**
Matita Conté, 455
Matveev, Fëdor Michajlovič, 272
– *Veduta di Roma. Il Colosseo*, **25.9**
Mausoleo di Adriano a Roma, 182, **24.21**
Maxwell, James Clerk, 382
Medrano, Giovanni Antonio, 158
Mengoni, Giuseppe, 369
– Galleria Vittorio Emanuele II a Milano, 369, **25.237-25.239**
Mengozzi Colonna, Gerolamo, 108, 111, 143
– (con G. Tiepolo) *Banchetto di Antonio e Cleopatra*, 108, **23.31-23.32**
Mengs, Anton Raphael, 190
– *Johann Joachim Winckelmann*, **24.42**
– *Parnaso*, 193, **24.52**, **24.54**
Merlini, Cosimo, 164
Mestral, Auguste
– (con G. Le Gray) *Dolmen a Bagneux*, **26.141**
Meurent, Victorine-Louise, 388
Mezza-tinta, 297
Michelangelo Buonarroti
– *Crocifissione di San Pietro*, **21.41**
– *Lorenzo duca di Urbino*, **26.136**
– *Pietà*, **24.125**
Micheli, Vincenzo, 533
– (con M. Treves e M. Falcini) Sinagoga di Firenze, 533
Milizia, Francesco, 254
Millais, John Everett, 342
– *La damigella d'onore*, 343, **25.179**
– *Ophelia*, 343, **25.180**
Millet, Jean-François, 326, 337
– *Contadina con il rastrello*, **25.172**
– *L'Angelus*, 338, **25.167-25.168**
– *La pastorella con il suo gregge*, 338, **25.169-25.171**
– *Le spigolatrici*, 337, **25.164-25.166**
– *Pastore che bada il gregge*, **25.172**
Mina di piombo, 214
Minardi, Tommaso, 319
– *Autoritratto nella soffitta*, 319, **25.124**
– *Madonna del rosario*, 320, **25.125**
Minareto, 529
Missorium commemorativo di Teodosio I (*Disco di Teodosio*), **24.169**
Molteni, Giuseppe, 318, 541
– *La derelitta* (*La morte del bimbo*), 541-542
Monet, Claude, 380, **26.6**, **26.7**, 384, **26.13**, 394-403, 404, 412, 442, 458, 484, **27.126**, 510
– *Argenteuil*, **26.2**
– *Arrivo del treno dalla Normandia, Gare Saint Lazare*, **26.2**
– *Barca a Giverny* (*In norvegese*), 398, **26.45**
– *Colazione sull'erba*, **26.24**
– *Il molo di Le Havre con tempo brutto*, **26.2**
– *Impressione, sole nascente*, 395, **26.39**
– *I quattro alberi*, **27.95**
– *La Cattedrale di Rouen* (serie), 399
– *La Cattedrale di Rouen. Portale e torre Saint-Romain, pieno sole*, 399, **26.48**
– *La gazza*, **26.37**
– *La Grenouillère*, 412, **26.81**
– *La Manneporte*, 398, **26.44**
– *La stazione di Saint-Lazare*, 396, **26.41**
– *La terrazza a Sainte-Adresse*, **26.2**
– *Lo stagno delle ninfee*, 400, **26.51**
– *Manneporte a Étretat*, **26.2**
– *Ninfee* (serie), 400, **26.49-26.50**
– *Pagliai* (serie), 399
– *Pagliai. Fine estate a Giverny*, **26.46**
– *Papaveri*, 396, **26.40**
– *Pioppi* (serie), 399
– *Pioppi sulla riva del fiume Epte a Giverny*, **26.47**
– *Salice piangente* (Forth Worth), **26.54**
– *Salice piangente* (Parigi), 403, *26*.**55-26.56**
– *Stagno delle ninfee con salice piangente*, **26.53**
– *Studio di figura en plein air. Donna con parasole rivolta verso destra*, 396, **26.42**
– *Studio di figura en plein air. Donna con parasole rivolta verso sinistra*, 396, **26.43**

– *Ville a Bordighera*, **26.38**
Moosbrugger, Caspar
– Chiesa dell'abbazia benedettina di Einsiedeln, **21.4**
Morbelli, Angelo, 507
– *In risaia*, 507, **27.146-27.147**
– *Per 80 centesimi*, **27.148**
Moréas, Jean, 498
Moreau, Gustave, 499
– *Edipo e la Sfinge*, 499, **27.131-27.132**
– *Edipo e la Sfinge* (disegno), **27.133**
– *Esiodo e la musa*, 500, **27.134**
Morisot, Berthe, **26.29**, 421, **26.103**
– – *Donna seduta alla toilette*, 422. **26.106**
– *Il molo di Bougival*, **26.2**
– *La culla*, 421, **26.104-26.105**
Morris, William, 340, 345
– *La Belle Iseult*, **25.173**
Murillo, Bartolomé Esteban, 157
– *L'Arcangelo Michele sconfigge Satana*, 157
Mussini, Luigi, 353
Muybridge, Eadweard, 437
– *Cavallo al galoppo*, **26.142**

N

Nabis, 498
Nadar (Gaspar-Félix Tournachon), 384, 438
– *Ritratti di artisti*, **26.13**
– *Ritratto di Sarah Bernhardt*, 439, **26.144**
Naïf, 493
Nash, John, 520, 521, 529
– Padiglione Reale a Brighton, 529
– Regent's Park a Londra, 521
– Regent's Street a Londra, 522
Nash, Joseph
– *Veduta interna della navata centrale a gradoni del Palazzo di Cristallo*, **25.227**
– *Veduta interna del transetto del Palazzo di Cristallo*, **25.228**
Nazareni, 274-276
Neobizantino, 528
Neoclassicismo, 95, 181, 187, 189-195
Neogotico, 528
Neorinascimentale, 528
Neoromanico, 528
Neues Palais a Potsdam, **23.1**
Neumann, Johann Balthasar, 109
Niépce, Joseph Nicéphore, 435
– *Veduta dalla finestra a Le Gras*, 435, **26.139**

O

Oban tate-e, 513
Oban yoko-e, 511
O'Connor, John
– *Veduta di Londra verso Ovest da Pentonville Road: tramonto*, 523
Opificio delle Pietre Dure di Firenze, 164
Overbeck, Johann Friedrich, 275
– *Italia e Germania*, 275, **25.13-25.14**

P

Palazzo
– delle Tuileries a Parigi, **26.125**, 430
– di Diocleziano a Spalato, **24.228**
– reale di Portici, **23.2**
Palladianesimo, 256
Pannini, Giovanni Paolo, 189
– *Vedute di Roma antica con l'artista che termina una copia delle «Nozze Aldobrandini»*, **24.40**
Pantografo, 202
Paolo V, 146
Parigi, Giulio, 164
Partenone, 191, **24.240**
Passamaneria, 556
Pastello, 175
Patel, Pierre il Vecchio
– *Veduta della reggia e del giardino di Versailles*, **21.5**
Paxton, Joseph, 366
– Palazzo di Cristallo a Londra, 366, **25.256**
– *Schizzo del progetto del Palazzo di Cristallo*, **25.229**
Pecz, Samu
– Mercato Centrale a Budapest, **25.225**
Pellizza da Volpedo, Giuseppe, 508
– *Fiumana*, **27.149**
– *Il Quarto Stato*, 508, **27.150-27.151**
Percier, Charles, 187, 244
– *Diversi frammenti antichi e moderni disegnati dal vero in diverse città d'Italia e di Francia*, **24.37**
– (con P.-F.-L. Fontaine e altri) *Trono di Napoleone I*, 556-557
Perugino, Pietro
– *Madonna col Bambino*, **25.126**
– *Madonna in trono*, **24.252**
– *Pala dei Decemviri*, **24.252**
Pforr, Franz, 276
– *L'entrata di Rodolfo d'Asburgo a Basilea nel 1273*, 276, **25.15**
Philippon, Jean-Paul, 545
Piazza Vigliena a Palermo, 147
Piazzetta, Giambattista, 105-106
– *Diana e Atteone*, 105, **23.26**
– *Idillio sulla spiaggia* (*Passeggiata in campagna*), 106, **23.28**
– *San Giacomo condotto al martirio*, 106, **23.27**
– *Suonatore di liuto*, 105, **23.25**
Picasso, Pablo
– *Assenzio*, **26.69**
Picot, François, 499
Piermarini, Giuseppe, 260, 541
– Teatro alla Scala a Milano, 260, **24.241-24.243**
Piero della Francesca
– *Storie della Croce*, **24.184**, 457
Pietro da Cortona (P. Berrettini), 53-59
– Chiesa dei Santi Luca e Martina a Roma, 56, **21.116-21.121**
– Chiesa di Santa Maria della Pace, 58, **21.122-21.124**
– *Martirio di Santa Martina*, 54, **21.113**
– *Testa della Dignità*, 53, **21.112**
– *Trionfo della Divina Provvidenza*, 54, **21.114-21.115**
Pio VI, 198, **24.251**, 263-264
Pio VII, 264, 266, 560-561
Piramide di Caio Cestio a Roma, **24.106**
Piranesi, Giovan Battista, 181-186
– *Arco di trionfo*, 181, **24.17**
– *Camino in stile egizio*, **24.24**
– *Carceri*, 182, **24.18**
– Chiesa di Santa Maria del Priorato a Roma, 185, **24.27**, **24.29-24.30**, **24.32-24.33**
– *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, 181
– *Facciata fantastica*, 183, **24.22**
– *Fondamenta del Mausoleo di Adriano*, 182, **24.21**
– *Le antichità romane*, **24.21**
– *Parere su l'architettura*, 183
– *Prima parte di architetture e prospettive*, 181
– *Progetto per l'abside di San Giovanni in Laterano*, 184, **24.25-24.26**
– *Progetto per la decorazione della volta della Chiesa di Santa Maria del Priorato*, **24.31**
– *Studio preparatorio per l'altare maggiore di Santa Maria del Priorato*, **24.34**
– *Vaso all'antica*, **24.19**
– *Vaso con coperchio*, **24.20**
Pissarro, Camille, 384, 419, 443, 462, 510
– *Boulevard Montmartre in un mattino d'inverno*, **26.1**
– *L'eremo di Pontoise*, **26.2**
– *Place du Théâtre Français sotto la pioggia*, 537
– *Tetti rossi, angolo di paese, effetto inverno*, 419, **26.97-26.99**
– *Vista dalla mia finestra in una giornata nuvolosa, Eragny*, **26.2**
Pittura
– atmosferica, 160
– *en plein air*, 381
Places royales a Parigi, 148-149
Poggi, Giuseppe, 539
– Loggia di Piazzale Michelangelo, 535
– Viali di Firenze, 539-540
Poilly il Vecchio, Nicolas
– *Veduta prospettica di place Louis-le-Grand*, 149
Pointillisme, 454, 462
Poleni, Giovanni, 101
– *Memorie istoriche della gran cupola del tempio Vaticano*, **23.15**
Policleto, 228
Poussin, Nicolas, 90, **24.176**
– *Il ratto delle Sabine*, 90, **22.74-22.75**
Preraffaelliti, 274, 340, 376
Preti, Mattia, 159
– *Il convito di Assalonne*, 159-160
Previati, Gaetano, 504
– *I principi scientifici del Divisionismo*, 504
Prior, William Henry
– *Veduta della vecchia Sala Elgin al British Museum*, **24.48**
Prix de Rome, 187
Pugin, Augustus Welby, 530
Purismo, 274, 319
Puvis de Chavannes, Pierre, 516
– *Ave Picardia Nutrix*, 516
– *Bellum*, 516-517

– *Concordia*, 516
– *Giovani donne in riva al mare*, **27.33**
– *Il Lavoro*, 516, 518-519
– *Il Riposo*, 516, 518
– *Pro Patria Ludus*, 516, 518-519

Q

Quadraturismo, 107
Quarenghi, Giacomo, 150, 261
– Accademia delle Scienze di San Pietroburgo, 261, **24.247**
– *Interno della Basilica di San Pietro*, **24.246**
– *Monastero della Resurrezione sull'Istra o della Nuova Gerusalemme*, 262, **24.249**
– *Padiglione al termine di una serra*, 262, **24.248**
– *Rovine del Tempio di Nerva a Roma*, **24.245**
Quartieri operai a Londra, 523
Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome, 198, 202, 267

R

Radica, 100
Raffaelli, Giacomo
– *Il tempio della Sibilla a Tivoli*, **24.63**
– *Tabacchiera con le «Colombe di Plinio»*, **24.64**
Raffaello, 60, **24.176**, **25.32**
– (scuola) *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre*, **25.33**
– (scuola) *Costruzione dell'Arca*, **25.33**
– *Estasi di Santa Cecilia*, **24.252**
– *Il Parnaso*, **24.53**
– *Incendio di Borgo*, **24.133**
– *Incoronazione della Vergine* (*Pala degli Oddi*), **24.252**
– *La Belle Jardinière*, **24.252**
– *Le tre Grazie*, **24.100**
– *Madonna col Bambino* (*Madonna Colonna*), **25.127**
– *Madonna della seggiola*, **25.33**
– *Madonna di Foligno*, **24.252**
– *Ritratto di giovane donna* (*La Fornarina*), **24.187**
– *Ritratto di Maddalena Strozzi*, 166
– *Trasfigurazione*, **24.252**
– *Trasporto di Cristo* (*Pala Baglioni*), **25.54**, 291
Raimondi, Marcantonio, 386
– *Dei fluviali*, **26.22**
Rainaldi, Carlo, 147
– (e F. Borromini) Chiesa di Sant'Agnese a Roma, **21.4**
Raspa, 162
Rastrelli, Bartolomeo Francesco, 150
Real Fabbrica di Capodimonte, **24.56**
Realismo (Ottocento), 326, 327, 334
Redon, Odilon (Jean-Bertrand R.), 501
– *L'occhio-mongolfiera*, 501, **27.135**
– *Musa su Pegaso*, 502, **27.136-27.137**
Rembrandt (R. Harmenszoon van Rijn), 86
– *Lezione di anatomia del dottor Tulp*, 86, **22.66-22.67**
Reni, Guido, 60-67
– *Atalanta e Ippomene*, 64, **22.11-22.13**
– *Crocifissione di San Pietro*, **22.3**
– *Ecce Homo*, 67, **22.18**
– *Ercole e Acheloo*, **22.14**
– *Ercole e l'Idra*, **22.14**
– *Ercole sulla pira*, **22.14**
– *Nesso e Deianira*, 64, **22.14**
– *Ritratto di San Filippo Neri*, **21.2**
– *San Michele Arcangelo*, **22.1**
– *Sansone vittorioso*, 63, **22.9-22.10**
– *Strage degli innocenti*, 62, **22.5-22.8**, **24.134**, **24.260**
– *Studio di donna inginocchiata*, 62, **22.4**
– *Studio per la Crocifissione di San Pietro*, 60, **22.2**
– *Trinità*, 66, **22.15-22.17**
Renoir, Pierre-Auguste, 380, 384, **26.13**, 411-418, 419, 442, 446
– *Bagno sulla Senna* (*La Grenouillère*), **26.84**
– *Colazione dei canottieri*, 416, **26.92**
– *Colazione in riva al fiume*, **26.93**
– *Due sorelle* (*Sulla terrazza*), **26.94**
– *Giovane donna con la veletta*, 414, **26.85**
– *I Grands Boulevards*, **26.1**
– *La Grenouillère*, 411, **26.83**
– *La montagna di Sainte-Victoire*, **27.25**
– *Le bagnanti*, 418, **26.95-26.96**
– *Moulin de la Galette*, 414, **26.87-26.88**
– *Paesaggio algerino*, 416, **26.89-26.91**
– *Ritratto di Madame Darras* (*L'Amazzone*), **26.86**
– *Ritratto di Séverine*, 411, **26.80**
Repère, 202
Residenza di Würzburg, **23.1**, 108, **23.33**
Reutlinger, Léopold-Émile
– *Ritratto fotografico di Lina Cavalieri*, **26.124**
Richini, Francesco Maria, 541
Ricomposizione retinica, 454
Riedel, Eduard, 530
– Castello di Neuschwanstein a Füssen, 530-531
Rilievo di Antinoo come Vertumno, **24.44**
Rivoluzione industriale, 174
Robert, Hubert
– *La Sala delle Stagioni al Louvre*, **24.253**
Rocco, Emanuele
– (con P. Boubée e altri) Galleria Umberto I a Napoli, **25.240**
Rococò, 94
Rodin, Auguste, 432-434
– *Il bacio*, 432, **26.132-26.133**
– *Il pensatore*, 433, **26.134**
– *La porta dell'Inferno*, 432, **26.131**
– *L'Età del bronzo*, 432, **26.130**
Romanticismo, 268-271
Rood, Ogden Nicholas, 504
– *Modern Chromatics*, 504
Rops, Félicien
– *Pornocrates*, **27.130**
Roques, Joseph-Guillaume, 231
Rosa, Salvatore, 151
– *Il figliol prodigo*, 151
Rosa-Croce, 498
Rossetti, Dante Gabriel, 340
– *Beata Beatrix*, 341, **25.175**
– *Monna Vanna*, 341, **25.174**
– *Proserpina*, 342, **25.176**, **25.178**
– *Proserpina* (disegno), **25.177**
Rosso, Medardo, 431
– *Ecce puer*, 431, **26.129**
– *Età dell'oro*, **26.128**
– *La portinaia*, **26.127**
Rousseau, Pierre-Étienne-Théodore, 326
– *Sentiero fra le rocce*, 326, **25.140**
Rousseau il Doganiere (Henri R.), 493-494
– *La zingara addormentata*, 494, **27.117-27.118**
– *Sorpresa!*, 493, **27.114-27.115**
Rubens, Pieter Paul, 84
– *Copia del Torso del Belvedere*, **25.74**
– *I quattro continenti*, 155
– *La Felicità della Reggenza*, **25.70**
– *La morte di Ippolito*, 84, **22.61-22.63**
– *Lo sbarco di Maria de' Medici a Marsiglia*, **25.70**, **25.76**
– *Ritratto di Sant'Ignazio di Loyola*, **21.1**
Rude, François, 321
– *Bozzetto di studio per la Marsigliese*, **25.131**
– *La Marsigliese* (*La partenza dei volontari del 1792*), 321, **25.129-25.130**
Ruskin, John, 283, 340, 376, 558
– *Le pietre di Venezia*, 377, 558-559
– *Particolare della facciata distrutta della Chiesa di San Michele in Foro a Lucca*, **25.257**
– *Porzione di San Marco, Venezia, schizzo dopo la pioggia*, **25.256**
– *Studio delle incrostazioni marmoree di Casa Loredan a Venezia*, **25.255**

S

Sacchetti, Giovanni Battista, 96
Sacconi, Giuseppe, 534
– Monumento a Vittorio Emanuele II a Roma (Vittoriano, o Altare della Patria), 534
Saint-Non, Jean-Claude Richard de, 196
Salon, 219, 384
– d'Automne, 442
– des Indépendants, 442
– des Refusés, 386
Sargent, John Singer, 495-497
– *Carnation, Lily, Lily, Rose*, 496, **27.124**
– *Claude Monet mentre dipinge ai bordi di un bosco*, **27.126**
– *Madame X*, 495, **27.120-27.122**
– *Madame X* (disegno), **27.123**
– *Uno studio all'aperto*, 497, **27.125**, **27.127-27.128**
Scarpa, Carlo, 555
Schinkel, Karl Friedrich, 525
– Altes Museum di Berlino, 525-526
– *Monumento a Federico II* (progetti), 525, 527
– Neue Wache a Berlino, 525-526
– *Sammlung architektonischer Entwürfe*, 527
– Schlossbrücke a Berlino, 525-526
Schlegel, Friedrich, 268
Scholl, Johann, 229
Scienza delle costruzioni, 364

Scott, Walter, 305
Scuola di Barbizon, 323, 325-326, 347
Sebastiano del Piombo
– *Ritratto di donna*, **25.33**
Seconda rivoluzione industriale, 364
Segantini, Giovanni (G. Segatini), 504, **27.141**
– *Autoritratto*, **27.141**
– *Mezzogiorno sulle Alpi*, 504, **27.143-27.145**
– *Trittico della natura*, 504, **27.142**
Semper, Gottfried, 154, 531
– Neue Hofburg di Vienna, 538-539
– Opera di Stato a Dresda, 531
Sernesi, Raffaello, 347, 363
– *Tetti al sole*, 363, **25.222**
Sérusier, Paul, 498
– *Il talismano*, 498
Seurat, Georges, 442, 454-461
– *Donna seduta con il parasole*, 455, **27.29**
– *Il promontorio dell'Hoc, Grandcamp*, **27.39**
– *Le cirque* (*Il circo*), 459, **27.42**
– *Le cirque* (studio), **27.41**
– *Ragazzo seduto*, 455, **27.28**
– *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (*Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte*), 458, **27.35-27.36**, **27.38**
– *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (studi), **27.37**
– *Une baignade à Asnières* (*Un bagno ad Asnières*), 456, **27.30-27.32**
Seyrig, François Gustave Théophile
– Ponte Luigi I sul Douro, **25.225**
Signac, Paul, 462-463, 546
– *Da Eugène Delacroix al Neoimpressioismo*, 462
– *I gasometry. Clichy*, 462, **27.43**
– *Il palazzo dei Papi ad Avignone*, 463, **27.44-27.46**
– *Il porto di Saint Tropez*, **27.2**
– *Notre-Dame-de-la-Garde a Marsiglia*, **27.2**
Signorini, Giovanni, 356
Signorini, Telemaco, 346, 355, 356-358
– *Il Ghetto di Firenze*, **25.187**
– *La piazza di Settignano*, 356, **25.208**
– *La piazza di Settignano all'ombra*, **25.209**
– *La toilette del mattino*, 358, *25*.**211-25.212**
– *Montmartre*, **25.187**
– *Sulle colline a Settignano*, 357, **25.210**
– *Vegetazione a Riomaggiore*, **25.207**
Sisley, Alfred, 384, 420
– *Inondazione a Port-Marly*, **26.2**
– *Neve a Louveciennes*, 420, **26.100-26.102**
Smiriglio, Mariano, 147
Soane, John, 188, **24.38**
Socialismo, 174, 523
Solimena, Francesco, 161
– *Enea e Didone*, 161
Sommer, Giorgio
– *Veduta di Firenze dal Viale dei Colli*, 540
Southworth, Albert
– (con J.J. Hawes) *Donna in taffetà nero e sciarpa di pizzo*, **26.140**
Spagnoletto (Jusepe de Ribera, detto lo), 31
– *Lo storpio*, 31, **21.53**
Spera, Clemente, 153
Stampe giapponesi, 383, 479-481, 510-515
Stanzione, Massimo, 159
– *Sacrificio di Mosè*, 159
Stazio, Abbondio, 141
Stieler, Joseph Karl
– *Ritratto di Friedrich Schelling*, **25.3**
– *Ritratto di Ludwig van Beethoven mentre compone la sua Missa Solemnis*, **25.5**
Stile impero, 219
Storicismo (architettura), 365, 528
Strozzi, Bernardo, 155
– *Suonatore di liuto*, 155
Struttura reticolare, 368
Stüler, August Friedrich, 527
– Alte Nationalgalerie di Berlino, 527
Sturm und Drang, 268
Subbia, 162
Sublime, 270

T

Talbot, William Henry Fox, 436
Tassi, Agostino, 137
– (con Guercino) Decorazioni del Casino Ludovisi a Roma, 137-140
Tavolozza, 382, **26.11**
Teatro dell'Opera di Bayreuth, **23.2**
Tempio
– di Athena Aphaia a Egina, 228, **24.145**
– di Zeus a Olimpia, 191
Tenerani, Pietro, 320
– *Psiche abbandonata*, 320, **25.128**
Terrace, 520
Thorvaldsen, Bertel, 228-230
– *Diomede con il Palladio*, 228, **24.146**
– *Ganimede e l'aquila*, 230, **24.155**
– *Giasone*, 228, **24.148-24.150**
– *Venere vincitrice* (replica di J. Scholl), 229, **24.152-24.153**
Tiepolo, Giambattista, 107-111, 141
– (con G. Mengozzi Colonna) Affreschi di Palazzo Labia a Venezia, 108, **23.30**
– *Banchetto di Antonio e Cleopatra*, 108, **23.31-23.32**
– Affreschi nella Residenza di Würzburg, 108, **23.33-23.34**
– Affreschi nel Palazzo Patriarcale di Udine, 141-145
– *Il sacrificio di Ifigenia*, 111, **23.35-23.36**
– *Saturno, Cerere e amorino su nubi*, 107, **23.29**
Tiepolo, Giandomenico, 109
Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm, 276
– *Ritratto di Goethe nella campagna romana*, **25.4**
Tissot, James (Jacques-Joseph T.), 546
– *Ritratto della signorina L.L.* (*Giovane donna con la giacchina rossa*), 546
Tiziano
– (o Giorgione) *Concerto campestre*, **26.21**
– *Venere di Urbino*, **24.188**
Tocchi virgolati, 381
Torso del Belvedere, **23.73**, **23.74**
Toulouse Lautrec, Henry de, 472, 488-492, 510
– *Al Moulin Rouge*, 489, **27.104-27.106**
– *Au Salon de la Rue des Moulins*, 492, **27.112-27.113**
– *Busto di Marcelle Lender*, **27.107**
– *Donna che si tira su le calze*, **27.103**, 491, **27.110**
– *Gueule de bois* (*Cerchio alla testa*), 488, **27.102**
– *Jane Avril che danza*, **27.107**
– *La clownessa Cha-u-Kao*, **27.103**, 490, **27.108-27.109**
– *La Goulue al Moulin Rouge*, **27.107**
– *La toilette*, 491, **27.111**
– *Loïe Fuller alle Folies Bergère*, **27.107**
– *Pannello per il camerino della Goulue*, **27.103**
– *Ritratto di Monsieur Delaporte nel Giardino di Parigi*, **27.103**
– *Yvette Guilbert saluta il pubblico*, **27.107**
Trapano a corda, 162
Treves, Marco, 533
– (con M. Falcini e V. Micheli) Sinagoga di Firenze, 533
Troyon, Constant, 326
Turner, William, 283-287, 376
– *Carcassa o carcasse lungo il fiume Tamar. Crepuscolo*, **25.31**
– *Castello di Harlech*, **25.31**
– *Castello di Norham. Studio di colori*, **25.31**
– *Didone costruisce Cartagine; ovvero l'ascesa dell'impero cartaginese*, **25.36**
– *L'abbazia di Tewkesbury*, 283, **25.29**
– *L'abbazia di Tintern: la crociera in direzione della finestra Est*, **25.30**
– *Mare e cielo*, **25.31**
– *Ombra e tenebre. La sera del Diluvio*, 287, **25.38-25.39**
– *Pescatori sulla laguna. Chiaro di luna*, **25.31**
– *Regolo*, 286, **25.35**
– *Roma vista dal Vaticano*, 285, **25.32**
– *Roma vista dal Vaticano* (disegno), **25.34**
– *Struttura cromatica*, **25.31**
– *Tramonto*, 287, **25.40**

U

Ukiyo-e, *vedi* Stampe giapponesi
Urbano VIII, 32, 146

V

Vallin de La Mothe, Jean-Baptiste, 150
van Dyck, Antonie, 85
– *Carlo I a caccia*, 85, **22.64-22.65**
van Eyck, Hubert e Jan
– *Polittico dell'Adorazione dell'Agnello mistico*, **24.171**
van Gogh, Vincent, 442, 464, 471-487, **27.75**, 553, 559
– *Autoritratto* (Chicago), **27.75**
– *Autoritratto* (Parigi), **27.75**
– *Autoritratto con cappello di feltro grigio*, 475, **27.75-22.76**
– *Autoritratto con cappello di feltro grigio* (1887-1888), **27.75**

– *Autoritratto con orecchio bendato e pipa*, **27.75**
– *Autoritratto con stampa giapponese*, **27.75**
– *Autoritratto da sinistra (orecchio buono) con pennelli*, **27.75**
– *Autoritratto dedicato a Paul Gauguin*, **27.75**
– *Campo di grano con volo di corvi*, 486, **27.100-27.101**
– *Campo di grano sotto un cielo tempestoso*, **27.99**
– *Cipressi*, 553
– *Giapponeseria: prugno in fiore, da Hiroshige*, 481, **27.87**
– *Girasoli* (Amsterdam), **27.90**
– *Girasoli* (Filadelfia), **27.90**
– *Girasoli* (Londra), 481, **27.90**
– *Girasoli* (Monaco), **27.90**
– *Il ponte di Langlois*, **27.77**
– *I mangiatori di patate*, 474, **27.72-27.74**
– *Iris*, **27.82**
– *La camera di van Gogh ad Arles* (Amsterdam), **27.91**
– *La camera di van Gogh ad Arles* (Chicago), **27.91**
– *La camera di van Gogh ad Arles* (Parigi), 483, **27.91-27.93**
– *La casa gialla*, **27.67**
– *La cortigiana* (da Keisai Eisen), **27.85**
– *La pianura della Crau con i peschi in fiore*, **27.81**
– *La pianura della Crau con le rovine di Montmajour*, 478, **27.80**
– *Notte stellata* (*Cipresso e paese*), 484, **27.96-27.98**, 552
– *Prugni in fiore*, **27.78**
– *Ritratto del Père Tanguy*, 479, **27.84**
– *Stradina a Saintes-Maries*, **27.2**
– *Studio di albero*, 472, **27.68**
– *Tavolo di caffè con assenzio*, **26.67**
– *Terrazza del caffè sulla piazza del Forum*, **27.2**
– *Veduta con il convento di Montmajour di Arles*, 473, **27.69-27.71**
– *Veduta di Arles*, 484, **27.94**
– *Veduta di Arles con iris in primo piano*, 476, **27.79**
van Honthorst, Gerrit, 159
Van Loo, Louis-Michel
– *Ritratto di Denis Diderot*, **24.1**
Vanvitelli, Carlo, 101
Vanvitelli, Luigi, 100-104
– Acquedotto Carolino, **23.23**
– *Planimetria generale della Reggia e Parco di Caserta*, **23.22**
– Reggia di Caserta, 101, **23.16-23.22**
van Wittel, Gaspar, 100
– *Il Foro Romano e il Colosseo*, **23.42**
– *L'isola Tiberina*, **23.42**
Vaso Portland, **24.57**
Veduta generale dell'Esposizione Universale di Parigi, **25.230**
Veduta prospettica di place Dauphine, 149
Veduta prospettica di place des Victoires, 149
Vedutismo, 114-115
Velázquez, Diego, 93
– *Il principe Baltasar Carlos a cavallo*, 93, **22.81-22.82**
– *Ritratto dell'infanta Margherita Teresa in abito rosa*, 156
– *Ritratto di Innocenzo X*, 152
Venere di Milo, 302, **25.82**
Venere Medici, **24.257-24.258**
Vermeer, Jan, 87
– *Allegoria della Fede*, 88, **22.69-22.70**
– *Ragazza con turbante* (*Ragazza con orecchino di perla*), 87, **22.68**
Viel, Charles-François, 176
Viollet-le-Duc, Eugène, 373
– *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 373
– *Progetto di restauro della chiesa abbaziale di Saint-Denis*, 374, **25.248**
– *Progetto per le vetrate della cappella reale di Dreux*, **25.247**
– Restauro dei Bastioni di Carcassonne, 375, **25.251**
– Restauro del Castello di Pierrefonds, 375, **25.254**
Vitozzi, Ascanio, 73
Volaire, Pierre-Jacques
– *L'eruzione del Vesuvio dal ponte della Maddalena*, **24.61**
Volta a schifo, 257
von Ferstel, Heinrich, 539
– Università di Vienna, 538-539
von Förster, Ludwig, 537
– Ring di Vienna, 537-539
von Gärtner, Friedrich, 530
– Loggia dei Marescialli a Monaco, 530
von Hasenauer, Carl Freiherr, 154
von Klenze, Leo, 150, 258, 530
– *Veduta idealizzata dell'Acropoli e dell'Areopago di Atene*, **24.240**
– Walhalla dei Tedeschi, 258, **24.238-24.239**
von Maron, Anton, 190
– *Johann Joachim Winckelmann*, **24.43**
von Remy, Ludwig
– Palmenhaus a Vienna, **25.225**
von Schmidt, Friedrich, 539
– Rathaus di Vienna, 538-539
von Stuck, Franz
– *Il peccato*, **27.130**
Vouet, Simon, 159

W

Wallis, Henry, 271
– *Chatterton*, **25.8**
Watteau, Jean-Antoine, 126
– *Donna seduta*, 126, **23.66**
– *Pellegrinaggio all'isola di Citera* (*Imbarco per Citera*), 126, **23.67**
Wedgwood, Josiah, 195
Westall, Richard
– *Ritratto di George Gordon Byron*, **25.1**
Whistler, James, 498
Wilkinson, John
– (con T. Farnolls Pritchard e A. Darby) Ponte sul Severn a Coalbrookdale, **25.225**
Winckelmann, Johann Joachim, 189-194, **24.42-24.43**
– *Monumenti antichi inediti*, 190, **24.45**, **24.47**
– *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca*, 189, 192
– *Storia dell'arte nell'antichità*, 191
Wren, Christopher, 520
– Cattedrale di San Paolo a Londra, **21.4**, 520
Wright of Derby, Joseph
– *Il lago di Albano*, **24.61**
– *La tomba di Virgilio*, **24.61**

Z

Zandomeneghi, Federico, 347, 427
– *A pesca sulla Senna*, 427, **26.118-26.119**
– *Café de la Nouvelle Athènes*, **26.3**
Zix, Benjamin, 264
– *Corteo nuziale di Napoleone I e Maria Luisa d'Austria attraverso la Grande Galerie del Louvre il 2 aprile 1810*, **24.252**
– *L'imperatore Napoleone e l'imperatrice Maria Luisa visitano la sala del Laocoonte di notte*, **24.257**
– *Vivant Denon al lavoro nella Sala di Diana al Louvre*, **24.254**
Zoffany, Johann, 187
– *La biblioteca di Charles Towneley al n. 7 di Park Street a Westminster*, 187, **24.35-24.36**
– *La Tribuna degli Uffizi*, **24.60**
Zurbarán, Francisco de, 92
– *San Serapione*, 92, **22.78-22.80**

Indice dei luoghi

I numeri in **neretto** rimandano alle **figure**.

A

Aix-en-Provence
– Musée Granet
– – *Giove e Teti* (J.-A.-D. Ingres), 236, **24.172-24.175**
Albi
– Musée Toulouse-Lautrec
– – *Au Salon de la Rue des Moulins* (H. de Toulouse-Lautrec), 492, **27.112-27.113**
– – *Gueule de bois* (*Cerchio alla testa*) (H. de Toulouse-Lautrec), 488, **27.102**
Amburgo
– Kunsthalle
– – *Mar Glaciale Artico* (*Il naufragio della Speranza*) (C.D. Friedrich), 279, **25.22-25.23**
– – *Viandante sul mare di nebbia* (C.D. Friedrich), 277, **25.17-25.19**
Amiens
– Musée de Picardie
– – Ciclo di dipinti murali (P. Puvis de Chavannes), 516-519
Amsterdam
– Stedelijk Museum
– – *Autoritratto con cappello di feltro grigio* (V. van Gogh), 475, **27.75-22.76**
– Van Gogh Museum
– – *Campo di grano con volo di corvi* (V. van Gogh), 486, **27.100-27.101**
– – *I mangiatori di patate* (V. van Gogh), 474, **27.72-27.74**
– – *La pianura della Crau con le rovine di Montmajour* (V. van Gogh), 478, **27.80**
– – *Veduta con il convento di Montmajour di Arles* (V. van Gogh), 473, **27.69-27.71**
– – *Veduta di Arles con iris in primo piano* (V. van Gogh), 476, **27.79**

B

Basilea
– Kunstmuseum
– – *Isola dei morti* (A. Böcklin), 502, **27.138**
– – *Ulisse e Calipso* (A. Böcklin), 503, **27.139**
Bassano del Grappa
– Museo Civico
– – *Accademia di nudo virile supino su di un masso* (A. Canova), 199, **24.68**
– – *Due nudi femminili* (A. Canova), 200, **24.69**
– – *Figura femminile completamente ammantata, andante di profilo verso destra con le braccia protese* (A. Canova), 200, **24.71**
– – *Le tre Grazie* (Terracotta, A. Canova), 209, **24.96**
– – *Studio dal gruppo di Castore e Polluce* (A. Canova), 199, **24.67**
Bayonne
– Musée Léon Bonnat
– – *Veduta del Ponte di Rialto* (F. Guardi), 121, **23.57**
Bergamo
– Biblioteca Civica
– – *Padiglione al termine di una serra* (G. Quarenghi), 262, **24.248**
Berlino, 524-527
– Alte Nationalgalerie (A.F. Stüler), 527
– – *Accademia di nudo femminile* (E. Delacroix), 298, **25.68-25.69**
– – *Bouquet di lillà bianchi* (É. Manet), 393, **26.35**
– Altes Museum (K.F. Schinkel), 525-526
– Castello di Charlottenburg, **23.1**
– – *Pellegrinaggio all'isola di Citera* (*Imbarco per Citera*) (J.-A. Watteau), 126, **23.67**
– Friedrichstadt, 524-525
– Kupferstichkabinett
– – *Studio di rocce con gradoni* (C.D. Friedrich), 277, **25.16**
– Museumsinsel, 525, 527
– Neue Wache (K.F. Schinkel), 525-526
– Schlossbrücke (K.F. Schinkel), 525-526
– Unter den Linden, 524
Birmingham
– City Museum and Art Gallery
– – *Il cerchio dei lussuriosi: Francesca da Rimini* (W. Blake), 274, **25.12**
Bologna
– Pinacoteca Nazionale
– – *Sansone vittorioso* (G. Reni), 63, **22.9-22.10**
– – *Strage degli innocenti* (G. Reni), 62, **22.5-22.8**
– – *Trasfigurazione di Gesù Cristo* (L. Carracci), 12, **21.12-21.14**
– – *Ultima Comunione di San Girolamo* (Agostino Carracci), 12, **21.10-21.11**
Boston
– Museum of Fine Arts
– – *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove an-*

diamo? (P. Gauguin), 469, **27.60-27.62**
– – *In risaia* (A. Morbelli), 507, **27.146-27.147**
Brescia
– Pinacoteca Civica
– – *I profughi di Parga* (F. Hayez), 313, **25.110-25.111**
Brighton
– Padiglione Reale (J. Nash), 529
Bruxelles
– Musées Royaux des Beaux-Arts
– – *Accademia di uomo seduto visto da tergo* (T. Géricault), 289, **25.44-25.45**
– – *La morte di Marat* (J.-L. David), 220, **24.122-24.124**
– – *Marte disarmato da Venere e dalle Grazie* (J.-L. David), 227, **24.142-24.144**
Budapest
– Museo di belle arti
– – *Studio per la Crocifissione di San Pietro* (G. Reni), 60, **22.2**
Buffalo
– Albright-Knox Art Gallery
– – *Il Cristo giallo* (P. Gauguin), 465, **27.53-27.55**
Burnley
– Towneley Hall Art Gallery and Museums
– – *La biblioteca di Charles Towneley al n. 7 di Park Street* a *Westminster* (J. Zoffany), 187, **24.35-24.36**

C

Cambridge
– Fitzwilliam Museum
– – *Ecce Homo* (G. Reni), 67, **22.18**
– – *La damigella d'onore* (J.E. Millais), 343, **25.179**
– – *La morte di Ippolito* (P.P. Rubens), 84, **22.61-22.63**
Cambridge (Massachusetts)
– Fogg Art Museum
– – *Studio d'insieme per «Il giuramento della pallacorda»* (J.-L. David), 215, **24.113**
Carcassonne
– Bastioni (restauro di E. Viollet-le-Duc), 375, **25.250-25.251**
Caserta
– Reggia (L. Vanvitelli), 101, **23.16-23.22**
Cherbourg-Octeville
– Musée d'Art Thomas Henry
– – *Accademia di nudo virile semidisteso e visto da tergo (Patroclo)* (J.-L. David), 217, **24.116**
Chicago
– Art Institute
– – *Al Moulin Rouge* (H. de Toulouse-Lautrec), 489, **27.104-27.106**
– – *Donna seduta alla toilette* (B. Morisot), 422. **26.106**
– – *Donna seduta con il parasole* (G. Seurat), 455, **27.29**
– – *Marco Attilio Regolo e la figlia* (J.-L. David), 214, **24.110**
– – *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (G. Seurat), 458, **27.35-27.36**, **27.38**
Città del Vaticano
– Basilica di San Pietro
– – Baldacchino (G.L. Bernini), 40, **21.70-21.72**
– Musei Vaticani
– – *I Pugilatori* (A. Canova), 206, **24.86-24.89**
– Piazza San Pietro
– – Colonnato (G.L. Bernini), 42, **21.74-21.78**
Copenaghen
– Thorvaldsens Museum
– – *Diomede con il Palladio* (B. Thorvaldsen), 228, **24.146**
– – *Ganimede e l'aquila* (B. Thorvaldsen), 230, **24.155**
– – *Giasone* (B. Thorvaldsen), 228, **24.148-24.150**

D

Darmstadt
– Hessisches Landesmuseum
– – *Testa della Dignità* (Pietro da Cortona), 53, **21.112**
Derbyshire
– Kedleston Hall (R. Adam), 256, **24.232-24.237**
Detroit
– Institute of Art
– – *Incubo* (J.H. Füssli), 273, **25.11**
Dresda, 531
– Opera di Stato (G. Semper), 531

E

Edimburgo
– National Gallery of Scotland
– – *Il Canal Grande verso Est, dal Campo San Vio* (Canaletto), 117, **23.51-23.53**
– – *Ragazzo seduto* (G. Seurat), 455, **27.28**

F

Filadelfia
– Museum of Art
– – *La montagna di Sainte-Victoire vista dai Lauves* (P. Cézanne), 452, **27.24**
– – *Le grandi bagnanti* (P. Cézanne), 449, **27.15**
– – *Scena di conversazione* (*Ritratto di Sir Andrew Fountaine con altri signori e signore*) (W. Hogarth), 130, **23.74**
Firenze, 539-540
– Galleria Palatina
– – *Maddalena penitente* (A. Gentileschi), 29, **21.48**
– – *Venere italica* (A. Canova), 209, **24.94**
– Museo degli Argenti
– – *Cosimo II in preghiera*, 164
– Museo Horne
– – *Saturno, Cerere e amorino su nubi* (G. Tiepolo), 107, **23.29**
– – *Suonatore di liuto* (G. Piazzetta), 105, **23.25**
– Museo Nazionale Alinari della Fotografia, 439-440, **26.146-26.150**, **26.152**
– Museo Nazionale del Bargello
– – *Ritratto di Costanza Bonarelli* (G.L. Bernini), 36, **21.63**
– Palazzo Pitti
– – *A pesca sulla Senna* (F. Zandomeneghi), 427, **26.118-26.119**
– – *Bambino col gallo* (A. Cecioni), 363, **25.221**
– – *Bovi al carro* (G. Fattori), 350, **25.196-25.197**
– – *Campo italiano alla battaglia di Magenta* (G. Fattori), 349, **25.190-25.191**
– – *Cavalli bradi nella pineta di Tombolo* (G. Fattori), 352, **25.198**
– – *Chiostro* (G. Abbati), 360, **25.215**
– – *Finestra* (G. Abbati), 360, **25.216**
– – *Il canto dello stornello* (S. Lega), 353, **25.201**
– – *La figliastra* (G. Fattori), 352, **25.199**
– – *La rotonda dei bagni Palmieri* (G. Fattori), 349, **25.192**
– – *Psiche abbandonata* (P. Tenerani), 320, **25.128**
– – *Renaioli sul Mugnone* (O. Borrani), 361, **25.218**
– Sinagoga (M. Treves, M. Falcini e V. Micheli), 533
– Uffizi
– – *Autoritratto nella soffitta* (T. Minardi), 319, **25.124**
– – *Bacco* (Caravaggio), 19, **21.24-21.25**
– – *Studio di donna inginocchiata* (G. Reni), 62, **22.4**
– – *Testa di Medusa* (Caravaggio), 21, **21.30**
– Viali (G. Poggi), 539-540
Forlì
– Pinacoteca Civica
– – *Annunciazione* (Guercino), 71, **22.26-22.27**
Fort Worth
– Kimbell Art Museum
– – *Donna che si asciuga i capelli dopo il bagno* (E. Degas), 404, **26.58**
Francoforte
– Städelsches Kunstinstitut
– – *L'entrata di Rodolfo d'Asburgo* a *Basilea nel 1273* (F. Pforr), 276, **25.15**
Füssen
– Castello di Neuschwanstein (E. Riedel), 530-531

G

Ginevra
– Musées d'Art et d'Histoire
– – *Adone e Venere* (A. Canova), 204, **24.79-24.82**
– Musée du Petit Palais
– – *Il ponte dell'Europa* (G. Caillebotte), 424, **26.112-26.113**
Giverny
– Casa Monet, 400, **26.49**, 510-515

H

Hartford (Connecticut)
– Wadsworth Atheneum of Art
– – *Idillio sulla spiaggia* (*Passeggiata in campagna*) (G. Piazzetta), 106, **23.28**
– – *San Serapione* (F. de Zurbarán), 92, **22.78-22.80**

L

L'Aia
– Mauritshuis
– – *Lezione di anatomia del dottor Tulp* (Rembrandt), 86, **22.66-22.67**
– – *Ragazza con turbante* (*Ragazza con orecchino di perla*) (J. Vermeer), 87, **22.68**
Lione
– Musée des Beaux-Arts
– – *Alienata con monomania dell'invidia* (T. Géricault), 294, **25.63**
– – *La barca di Dante* (É. Manet), 384, **26.14**
Livorno
– Museo Civico Giovanni Fattori
– – *Studio di somaro al traino* (G. Fattori), 347, **25.189**
Londra, 520-523
– British Museum
– – *Arco di trionfo* (G.B. Piranesi), 181, **24.17**
– – *Cleopatra* (Guercino), 68, **22.21**
– – *Facciata fantastica* (G.B. Piranesi), 183, **24.22**
– – *Martirio di Santa Martina* (Pietro da Cortona), 54, **21.113**
– – *Rematore di spalle* (Annibale Carracci), 14, **21.15**
– – *Vaso di Pegaso o dell'Apoteosi di Omero* (Manifatture Wedgwood), 195, **24.59**
– Chiesa di All Souls (J. Nash), 521-522
– City, 520
– Courtauld Institute Gallery
– – *Il bar delle Folies Bergère* (É. Manet), 392, **26.33**
– – *Natura morta con amorino in gesso* (P. Cézanne), 450, **27.18**
– Guildhall Library & Art Gallery
– – *La ricompensa della crudeltà* (W. Hogarth), 129, **23.73**
– National Gallery
– – *Eton College* (Canaletto), 119, **23.55-23.56**
– – *Girasoli* (V. van Gogh), 481, **27.90**
– – *Il castello di carte* (J.-B.-S. Chardin), 128, **23.69**
– – *L'Angelo appare ad Agar e Ismaele* (Guercino), 72, **22.28**, **22.30-22.31**
– – *Porto marino con l'imbarco di Sant'Orsola* (C. Lorrain), 91, **22.76-22.77**
– – *Ritratto di madame Inès Moitessier* (J.-A.-D. Ingres), 242, **24.194**
– – *Sorpresa!* (Rousseau il Doganiere), 493, **27.114-27.115**
– – *Une baignade à Asnières* (G. Seurat), 456, **27.30-27.32**
– Palazzo del Parlamento (C. Barry), 529
– Palazzo di Cristallo (J. Paxton), 366, **25.256**
– Periferia, 523
– Regent's Park (J. Nash), 521
– Regent's Street (J. Nash), 522
– Sir John Soane's Museum
– – *La taverna della Rosa* (W. Hogarth), 130, **23.75**
– – *Veduta dell'area della cupola illuminata da una lampada a Sud-Est* (J.M. Gandy), 188, **24.38**
– Tate Britain
– – *Beata Beatrix* (D.G. Rossetti), 341, **25.175**
– – *Carnation, Lily, Lily, Rose* (J.S. Sargent), 496, **27.124**
– – *Il re Cophetua e la giovane mendicante* (E.C. Burne-Jones), 345, **25.182**, **25.184**
– – *Il risveglio della coscienza* (W.H. Hunt), 344, **25.181**
– – *Monna Vanna* (D.G. Rossetti), 341, **25.174**
– – *Ophelia* (J.E. Millais), 343, **25.180**
– – *Pianure del Paradiso* (J. Martin), 270, **25.7**
– – *Proserpina* (D.G. Rossetti), 342, **25.176**, **25.178**
– – *Regolo* (W. Turner), 286, **25.35**
– – *Roma vista dal Vaticano* (W. Turner), 285, **25.32**
– Victoria and Albert Museum
– – *Barca in costruzione presso Flatford* (J. Constable), 280, **25.24**
– – *La cattedrale di Salisbury vista dai giardini del vescovo* (J. Constable), 281, **25.27-25.28**
– – *Ombra e tenebre. La sera del Diluvio* (W. Turner), 287, **25.38-25.39**
– – *Le tre Grazie* (A. Canova), 209, **24.98-24.99**, **24.102**, 548-549
– – *Ritratto di Thomas Baker* (G.L. Bernini), 36, **21.62**
– – *Studio di nuvole e cirri* (J. Constable), 281, **25.25**
– – *Teseo sul Minotauro* (A. Canova), 201, **24.72-24.74**
– – *Tramonto* (W. Turner), 287, **25.40**
– – *Vaso Portland* (Manifatture Wedgwood), 195, **24.58**
– Westminster, 520-521, 529
Los Angeles
– Getty Conservation Institute
– – *Veduta dalla finestra a Le Gras* (J.N. Niépce), 435, **26.139**
– J. Paul Getty Museum
– – *Iris* (V. van Gogh), **27.82**
– – *Ritratto di Sarah Berhardt* (Nadar), 439, **26.144**

M

Madrid
– Museo del Prado
– – *Atalanta e Ippomene* (G. Reni), 64, **22.11-22.13**
– – *Il principe Baltasar Carlos a cavallo* (D. Velázquez), 93, **22.81-22.82**
– – *Il sonno della ragione genera mostri* (F. Goya), 249, **24.215-24.216**
– – *La famiglia di Carlo IV* (F. Goya), 252, **24.222**
– – *Le fucilazioni del 3 maggio 1808 sulla montagna del Principe Pio* (F. Goya), 253, **24.223-24.224**
– – *Maja desnuda* (F. Goya), 250, **24.219-24.220**
– – *Maja vestida* (F. Goya), 250, **24.221**
– – *Saturno divora un figlio* (F. Goya), 254, **24.225**
Melbourne
– National Gallery of Victoria
– – *I gasometry. Clichy* (P. Signac), 462, **27.43**
Milano
– Civiche Raccolte d'Arte
– – *Aiace d'Oileo* (disegno) (F. Hayez), 309, **25.95**
– Collezione privata
– – *La toilette del mattino* (T. Signorini), 358, **25.211-25.212**
– Fondazione Cariplo
– – *Strada in pianura* (N. Costa), 359, **25.213-25.214**
– Galleria Vittorio Emanuele II (G. Mengoni), 369, **25.237-25.239**
– Museo del Novecento
– – *Il Quarto Stato* (G. Pellizza da Volpedo), 508, **27.150-27.151**
– Pinacoteca Ambrosiana
– – *Canestra di frutta* (Caravaggio), 19, **21.27-21.29**
– Pinacoteca di Brera (M. Bassi e F.M. Richini), 541
– – *Gli ultimi momenti del doge Marin Faliero* (F. Hayez), 313, **25.106-25.108**
– – *Il bacio* (F. Hayez), 316, **25.115-25.116**, **25.119**
– – *Il pergolato* (*Un dopo pranzo*) (S. Lega), 354, **25.203-25.204**
– – *Il sorcio* (G. Favretto), 544
– – *La congiura dei Lampugnani* (F. Hayez), 310, **25.103-25.105**
– – *La derelitta* (*La morte del bimbo*) (G. Molteni), 541-542
– – *La lettrice* (M. Bianchi), 544
– – *L'amore del poeta* (*Sordello e Cunizza, contessa di San Bonifacio*) (F. Faruffini), 542-543
– – *Malinconia* (F. Hayez), 315, **25.112**
– – *Ritratto di Alessandro Manzoni* (F. Hayez), 318, **25.122-25.123**
– – *Studio per «Accusa segreta»* (F. Hayez), 309, **25.97**
– – *Triste presentimento* (*La morte del garibaldino*) (G. Induno), 542
– – *Una partita al biliardo* (F. Carcano), 543
– Teatro alla Scala (G. Piermarini), 260, **24.241-24.243**
Monaco di Baviera, 530
– Loggia dei Marescialli (F. von Gärtner), 530
– Neue Pinakothek

– – *Italia e Germania* (J.F. Overbeck), 275, **25.13-25.14**
– – *Veduta di Arles* (V. van Gogh), 484, **27.94**
Montauban
– Musée Ingres
– – *Il sogno di Ossian* (J.-A.-D. Ingres), 238, **24.180-24.181**
Montpellier
– Musée Fabre
– – *Accademia di nudo virile riverso* (*Ettore*) (J.-L. David), 217, **24.115**
Mosca
– Galleria Tretyakov
– – *Veduta di Roma. Il Colosseo* (F.M. Matveev), **25.9**
– Museo Puškin
– – *Aha oe feii?* (*Come! Sei gelosa?*) (P. Gauguin), 467, **27.58-27.59**
– – *Quattro ballerine in blu* (*Quattro ballerine dietro le quinte*) (E. Degas), 410, **26.76-26.78**

N

Nantes
– Musée des Beaux-Arts
– – *Le vagliatrici di grano* (G. Courbet), 330, **25.147-25.148**
Napoli
– Certosa di San Martino, 132
– – Chiesa grande (G.A. Dosio, C. Fanzago e G. Lanfranco), 132-136
– Chiesa del Pio Monte della Misericordia
– – *Liberazione di San Pietro dal carcere* (Battistello), 30, **21.51-21.52**
– Galleria Umberto I (E. Rocco, P. Boubée, A. Curri, E. Di Mauro), 371, **25.240**
– Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte (G.A. Medrano e F. Fuga), 158
– – *Enea e Didone* (F. Solimena), 161
– – *Giuditta che decapita Oloferne* (A. Gentileschi), 29, **21.49**
– – *Il convito di Assalonne* (M. Preti), 159-160
– – *Nozze di Cana* (L. Giordano), 160
– – *Sacrificio di Mosè* (M. Stanzione), 159
New York
– Brooklyn Museum
– – *Uno studio all'aperto* (J.S. Sargent), 497, **27.125, 27.127-27.128**
– Collezione privata
– – *L'onda* (P. Gauguin), 465, **27.48-27.49**
– Columbia University
– – *Progetto per l'abside di San Giovanni in Laterano* (G.B. Piranesi), 184, **24.25-24.26**
– Metropolitan Museum of Art
– – *Allegoria della Fede* (J. Vermeer), 88, **22.69-22.70**
– – *Cipressi* (V. van Gogh), 553
– – *Diana e Atteone* (G. Piazzetta), 105, **23.26**
– – *Donna seduta* (J.-A. Watteau), 126, **23.66**
– – *Due tahitiane* (P. Gauguin), 470, **27.63-27.64**
– – *Edipo e la Sfinge* (G. Moreau), 499, **27.131-27.132**
– – *Giovane seduto in veduta frontale* (Guercino), 68, **22.20**
– – *Il rapimento di Rebecca* (E. Delacroix), 305, **25.89-25.90**, 550-551
– – *Il ratto delle Sabine* (N. Poussin), 90, **22.74-22.75**
– – *In barca* (É. Manet), 391, **26.31**
– – *La barca di Dante* (É. Manet), 384, **26.15**
– – *La* Grenouillère (C. Monet), 412, **26.81**
– – *La lettera d'amore* (J.-H. Fragonard), 128, **23.70-23.71**
– – *Maddalena penitente* (*Maddalena delle due fiamme*) (G. de La Tour), 89, **22.73**
– – *Mare calmo* (G. Courbet), 333, **25.154-25.155**
– – *Ritratto di Antoine-Laurent Lavoisier e di sua moglie* (J.-L. David), 220, **24.120-24.121**
– – *Ritratto della principessa di Broglie* (J.-A.-D. Ingres), 242, **24.191-24.192**
– – *Ritratto di Séverine* (P.-A. Renoir), 411, **26.80**
– – *Sentiero fra le rocce* (T. Rousseau), 326, **25.140**
– – *Studio di architettura* (F. Juvarra), 96, **23.3**
– Museum of Modern Art
– – *La zingara addormentata* (Rousseau il Doganiere), 494, **27.117-27.118**
– – *L'occhio-mongolfiera* (O. Redon), 501, **27.135**
– – *Madame X* (J.S. Sargent), 495, **27.120-27.122**
– – *Notte stellata* (*Cipresso e paese*) (V. van Gogh), 484, **27.96-27.98**, 552
Novara
– Basilica di San Gaudenzio
– – *Cupola* (A. Antonelli), 371, **25.241-25.242**

O

Ottawa
– National Gallery of Canada
– – *Il vagone di terza classe* (H. Daumier), 335, **25.160-25.161**
Otterlo
– Rijksmuseum Kröller-Müller
– – *Il ponte di Langlois* (V. van Gogh), **27.77**
– – *Studio di albero* (V. van Gogh), 472, **27.68**

P

Padova
– Caffè Pedrocchi e Pedrocchino (G. Jappelli), 533
Palermo, 147
– Piazza Vigliena, 147
Parigi, 148-149, **26.2**, 532, 535-536
– Arco di Trionfo (J.-F. Chalgrin), 321
– – *La Marsigliese* (*La partenza dei volontari del 1792*) (F. Rude), 321, **25.129-25.130**
– Bibliothèque Nationale, **24.9**
– – *Cenotafio di Newton* (E.-J. Boullée), 178, **24.14-24.16**
– – *Progetto della sala per l'ampliamento della Biblioteca Nazionale* (E.-J. Boullée), 177, **24.6**
– – *Progetto di biblioteca reale* (E.-J. Boullée), **24.7**
– – *Progetto di Museo* (E.-J. Boullée), 178, **24.10-24.13**
– Chiesa di Saint-Sulpice
– – Decorazioni nella Cappella dei Santi Angeli (E. Delacroix), 306, **25.91-25.94**
– Collezione privata
– – *Canottieri sull'Yerres* (G. Caillebotte), 426, **26.115-26.116**
– – *Cestino di fragole di bosco* (J.-B.-S. Chardin), 127, **23.68**
– École Nationale Supérieure des Beaux-Arts
– – *Accademia di nudo virile* (J.-A.-D. Ingres), 231, **24.156-24.157**
– Galleria delle Macchine (C.-L.-F. Dutert), 367, **25.231**
– Grands boulevards, 535-536
– Musée de L'Armée
– – *Napoleone I sul trono imperiale* (J.-A.-D. Ingres), 235, **24.165**
– Musée des Beaux-Arts (Petit Palais)
– – *Fanciulle sulla riva della Senna* (G. Courbet), 332, **25.151**
– Musée d'Orsay (V. Laloux, ACT Architecture, G. Aulenti), 545
– – *Ballerina seduta, voltata a destra* (E. Degas), 404, **26.59**
– – *Barca a Giverny* (*In norvegese*) (C. Monet), 398, **26.45**
– – *Campo da corsa. Fantini dilettanti vicino a una vettura* (E. Degas), 408, **26.72-26.73**
– – *Celebrità del «Juste-Milieu»* (H. Daumier), 334, **25.157**
– – *Colazione sull'erba* (É. Manet), 386, **26.19-26.20**
– – *Corse a Longchamp* (disegno) (É. Manet), 385, **26.16**
– – *Donna che si tira su le calze* (H. de Toulouse-Lautrec), 491, **27.110**
– – *Esiodo e la musa* (G. Moreau), 500, **27.134**
– – *Giovane donna con la veletta* (P.A. Renoir), 414, **26.85**
– – *I bagnanti* (P. Cézanne), 447, **27.12, 27.14**
– – *I giocatori di carte* (P. Cézanne), 451, **27.20-27.22**
– – *Il balcone* (É. Manet), 390, **26.29**
– – *Il palazzo dei Papi ad Avignone* (P. Signac), 463, **27.44-27.46**
– – *I rasieratori di parquet* (G. Caillebotte), 424, **26.110**
– – *La camera di van Gogh ad Arles* (V. van Gogh), 483, **27.91-27.93**
– – *La casa dell'impiccato a Auvers-sur-Oise* (P. Cézanne), 445, **27.5-27.7**
– – *La Cattedrale di Rouen. Portale e torre Saint-Romain, pieno sole* (C. Monet), 399, **26.48**
– – *La clownessa Cha-u-Kao* (H. de Toulouse-Lautrec), 490, **27.108-27.109**

– – *La culla* (B. Morisot), 421, **26.104-26.105**
– – *La lezione di danza* (E. Degas), 404, **26.60-26.61**
– – *L'Angelus* (J.-F. Millet), 338, **25.167-25.168**
– – *La pastorella con il suo gregge* (J.-F. Millet), 338, **25.169-25.171**
– – *La porta dell'Inferno* (A. Rodin), 432, **26.131**
– – *L'assenzio* (E. Degas), 407, **26.64-26.66**
– – *La stazione di Saint-Lazare* (C. Monet), 396, **26.41**
– – *L'atelier del pittore* (G. Courbet), 330, **25.149-25.150**
– – *La toilette* (H. de Toulouse-Lautrec), 491, **27.111**
– – *Le bagnanti* (P.-A. Renoir), 418, **26.95-26.96**
– – *Le cirque* (G. Seurat), 459, **27.42**
– – *Le spigolatrici*, (J.-F. Millet), 337, **25.164-25.166**
– – *L'Età del bronzo* (A. Rodin), 432, **26.130**
– – *Lo stagno delle ninfee* (C. Monet), 400, **26.51**
– – *Mietitura* (C.-F. Daubigny), 326, **25.141**
– – *Moulin de la Galette* (P.-A. Renoir), 414, **26.87-26.88**
– – *Neve a Louveciennes* (A. Sisley), 420, **26.100-26.102**
– – *Olympia* (É. Manet), 389, **26.25**, **26.27-26.28**
– – *Operai al battipalo* (M. Luce), 547
– – *Paesaggio algerino* (P.-A. Renoir), 416, **26.89-26.91**
– – *Papaveri* (C. Monet), 396, **26.40**
– – *Piccola danzatrice di quattordici anni* (*Grande danzatrice abbigliata*) (E. Degas), 408, **26.70-26.71**
– – *Pomeriggio a Pardigon* (H.-E. Cross), 546
– – *Ritratto dei fratelli Bernheim-Jeune* (P. Bonnard), 547
– – *Ritratto della signorina L.L.* (*Giovane donna con la giacchina rossa*) (J. Tissot), 546
– – *Ritratto di Irma Brunner* (*Signora con cappello nero*) (É. Manet), 386, **26.18**
– – *Ritratto di Madame Charles Max* (G. Boldini), 429, **26.121-26.122**
– – *Riunione di famiglia* (J.-F. Bazille), 422, **26.107-26.109**
– – *Salice piangente* (C. Monet), 403, **26.55-26.56**
– – *Siate misteriose* (P. Gauguin), 467, **27.56**
– – *Studio di figura en plein air. Donna con parasole rivolta verso destra* (C. Monet), 396, **26.42**
– – *Studio di figura en plein air. Donna con parasole rivolta verso sinistra* (C. Monet), 396, **26.43**
– – *Tetti rossi, angolo di paese, effetto inverno* (C. Pissarro), 419, **26.97-26.99**
– – *Un funerale a Ornans* (G. Courbet), 329, **25.145-25.146**
– Musée Marmottan Monet
– – *Impressione, sole nascente* (C. Monet), 395, **26.39**
– Musée National Picasso
– – *Il mare all'Estaque dietro agli alberi* (P. Cézanne), 446, **27.9-27.11**
– Musée Rodin
– – *Il bacio* (A. Rodin), 432, **26.132-26.133**
– – *Il pensatore* (A. Rodin), 433, **26.134**
– – *Ritratto del Père Tanguy* (V. van Gogh), 479, **27.84**
– Museo del Louvre
– – *Album dell'Africa del Nord e della Spagna* (E. Delacroix), 297, **25.67**
– – *Amore e Psiche che si abbracciano* (A. Canova), 202, **24.76-24.78**
– – *Baccante a riposo* (*Dirce*) (L. Bartolini), 322, **25.134-25.135**
– – *Carlo I a caccia* (A. van Dyck), 85, **22.64-22.65**
– – *Corazziere ferito che abbandona il campo di battaglia* (T. Géricault), 289, **25.47**
– – *David che lotta con il leone* (G.L. Bernini), 33, **21.55**
– – *Edipo e la Sfinge* (J.-A.-D. Ingres), 233, **24.161-24.162**
– – *Foglio di studi di donne per «Il bagno turco»* (J.-A.-D. Ingres), 231, **24.159**
– – *Giovane uomo nudo seduto in riva al mare* (H. Flandrin), 248, **24.211-24.212**
– – *I giardini di Villa d'Este a Tivoli* (C. Corot), 325, **25.139**
– – *Il giuramento degli Orazi* (J.-L. David), 217, **24.117-24.118**
– – *Il sonno di Endimione* (A.-L. Girodet), 243, **24.197-24.198**
– – *La barca di Dante* (E. Delacroix), 298, **25.71-25.72**, **25.75**
– – *La camicia levata* (J.-H. Fragonard), 129, **23.72**
– – *La città di Volterra* (C. Corot), 324, **25,136-25.137**
– – *La grande odalisca* (J.-A.-D. Ingres), 239, **24.185-24.186**, **24.189**
– – *La Libertà che guida il popolo* (E. Delacroix), 300, **25.77-25.78**, **25.81**, **25.83**
– – *La Place du Carrousel: rovine delle Tuileries* (G. De Nittis), 430, **26.125-26.126**
– – *L'apoteosi di Omero* (J.-A.-D. Ingres), 237, **24.176-24.178**
– – *La zattera della Medusa* (T. Géricault), 292, **25.56-25.57**, **25.61-25.62**
– – *Leda e il cigno* (T. Géricault), 288, **25.41**
– – *Le donne di Algeri* (E. Delacroix), 304, **25.86-25.88**
– – *Leonida alle Termopili* (J.-L. David), 224, **24.136**, **24.138-24.139**
– – *Le Sabine* (J.-L. David), 222, **24.128-24.132**, **24.135**
– – *Lo storpio* (Spagnoletto), 31, **21.53**
– – *Morte della Vergine* (Caravaggio), 25, **21.42-21.44**
– – *Napoleone Imperatore* (L. Bartolini), 322, **25.132**
– – *Nesso e Deianira* (G. Reni), 64, **22.14**
– – *Ritratto della marchesa della Solana* (F. Goya), 250, **24.217-24.218**
– – *Ritratto di mademoiselle Barbara Bansi* (J.-A.-D. Ingres), 231, **24.158**
– – *Trono di Napoleone I* (C. Percier, P.-F.-L. Fontaine, F.-H.-G. Jacob-Desmalter e altri), 556-557
– Opéra (C. Garnier), 532
– Place Dauphine, 148-149
– Place des Victoires (J. Hardouin-Mansart), 148-149
– Place Louis-le-Grand (J. Hardouin-Mansart), 148-149
– Place Louis XV (J.-A. Gabriel), 148-149
– Place Royale, 148-149
– Torre Eiffel (G.-A. Eiffel), 368, **25.233-25.236**
Piacenza
– Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi
– – *Ecce puer* (M. Rosso), 431, **26.129**
Pierrefonds
– Castello (restauro di E. Viollet-le-Duc), 375, **25.252-25.254**
Possagno
– Museo Canova (F. Lazzari, C. Scarpa), 554-555
– – *Busto di Giovanni Sartori Canova* (A. Canova), 554
– – *Danzatrice che si regge il velo* (A. Canova), 200, **24.70**
Princeton
– Art Museum
– – *Ninfa e satiro* (T. Géricault), 289, **25.42-25.43**

R

Ratisbona
– Walhalla dei Tedeschi (L. von Klenze), 258, **24.238-24.239**
Roma, 146, 534
– Acquedotto Paolino, 146
– Ambasciata di Danimarca
– – *Venere vincitrice* (B. Thorvaldsen; replica di J. Scholl), 229, **24.152-24.153**
– Basilica di San Giovanni in Laterano
– – Ristrutturazione (XVII secolo) (F. Borromini), 50, **21.102**
– Basilica di Santa Maria Maggiore
– – Cappella Paolina, 146
– Cappella dei Re Magi (F. Borromini), 52, **21.106-21.107**, **21.109-21.111**
– Casino Ludovisi, 137
– – Decorazioni delle sale (Guercino e A. Tassi), 137-140
– Chiesa dei Santi Luca e Martina (Pietro da Cortona), 56, **21.116-21.121**
– Chiesa della Santissima Trinità dei Pellegrini
– – *Trinità* (G. Reni), 66, **22.15-22.17**
– Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane (F. Borromini), 46, **21.88**, **21.91-21.94**
– – Chiostro (F. Borromini), 47, **21.87-21.90**
– Chiesa di San Luigi dei Francesi
– – *San Matteo e l'angelo* (Caravaggio), 23, **21.35**
– – *Vocazione di San Matteo* (Caravaggio), 21, **21.33-21.34**
– Chiesa di Santa Maria della Pace (Pietro da Cortona), 58, **21.122-21.124**
– Chiesa di Santa Maria della Vittoria

– – *L'estasi di Santa Teresa* (G.L. Bernini), 37, **21.64-21.65**, **21.67**
– Chiesa di Santa Maria del Popolo
– *Conversione di San Paolo* (Caravaggio), 23, **21.40**
– – *Crocifissione di San Pietro* (Caravaggio), 23, **21.37-21.39**
– Chiesa di Santa Maria del Priorato (G.B. Piranesi), 185, **24.27**, **24.29-24.30**, **24.32-24.33**
– Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale (G.L. Bernini), 43, **21.80-21.82**
– Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza (F. Borromini), 49, **21.95-21.98**, **21.100**
– *Fontana dei Fiumi* (G.L. Bernini e collaboratori), 39, **21.68-21.69**
– Fontana dell'Acqua Paola, 146
– Galleria Colonna
– – *Il mangiafagioli* (Annibale Carracci), 14, **21.16-21.17**
– Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea
– – *Interno con figura* (A. Cecioni), 362, **25.219-25.220**
– – *La visita* (S. Lega), 355, **25.205-25.206**
– – *Madonna del rosario* (T. Minardi), 320, **25.125**
– – *Tetti al sole* (R. Sernesi), 363, **25.222**
– Monumento a Vittorio Emanuele II (G. Sacconi), 534
– Museo e Galleria Borghese
– – *Apollo e Dafne* (G.L. Bernini), 34, **21.58-21.60**, 162-163
– – *David con la testa di Golia* (Caravaggio), 27, **21.45**
– – *Paolina Borghese come Venere vincitrice* (A. Canova), 209, **24.91-24.93**
– – *Ratto di Proserpina* (G.L. Bernini), 33, **21.56-21.57**
– – *Ritratto del cardinale Scipione Borghese* (G.L. Bernini), 35, **21.61**
– Palazzo Barberini
– – *Trionfo della Divina Provvidenza* (Pietro da Cortona), 54, **21.114-21.115**
– Palazzo Farnese
– – Affreschi della volta della Galleria Farnese (Annibale Carracci), 16, **21.19-21.22**
– Palazzo Spada
– – «Prospettiva» (F. Borromini), 50, **21.103-21.105**
– Villa Albani-Torlonia
– – *Parnaso* (A.R. Mengs), 193, **24.52**, **24.54**
Romsey
– Collezione Mountbatten of Burma
– – *Laguna vista da Murano* (F. Guardi), 123, **23.60-23.61**
Rouen
– Musée des Beaux-Arts
– – *Cattura di un cavallo selvaggio nella campagna romana* (T. Géricault), 290, **25.51-25.52**
Rueil-Malmaison
– Musée National des Châteaux de Malmaison & Bois-Préau
– – *Bonaparte valica le Alpi al passo del Gran San Bernardo* (J.-L. David), 226, **24.140**
– – *Ossian riceve nel Walhalla i generali della Repubblica caduti per la patria* (A.-L. Girodet), 244, **24.200-24.204**

S

Saint-Étienne
– Musée d'Art moderne
– – *Polite, figlio di Priamo, osserva i movimenti dei Greci verso Troia* (H. Flandrin), 246, **24.205-24.207**
Saint-Moritz
– Museo Segantini
– – *Mezzogiorno sulle Alpi* (G. Segantini), 504, **27.143-27.145**
– – *Trittico della natura* (G. Segantini), 504, **27.142**
San Pietroburgo, 532
– Accademia delle Scienze (G. Quarenghi), 261, **24.247**
– Cattedrale di Sant'Isacco (A.-R. de Montferrand), 532
– Ermitage (J.-B. Vallin de La Mothe, J. Felten e L. von Klenze), 150
– – *Ascensione di Maria Maddalena* (Domenichino), 151
– – *Ebe* (A. Canova), 205, **24.83-24.85**
– – *Il fardello (Lavandaia)* (H. Daumier), 335, **25.158**
– – *Il figliol prodigo* (S. Rosa), 151
– – *La sosta dei banditi* (A. Magnasco), 152-153
– – *Monastero della Resurrezione sull'Istra o della Nuova Gerusalemme* (G. Quarenghi), 262, **24.249**
– – *Ritratto di Clemente IX* (C. Maratti), 152
– – *Ritratto di Innocenzo X* (D. Velázquez), 152
– – *Scena in una cantina per il vino* (G.M. Crespi), 153
– Palazzo d'Inverno (B.F. Rastrelli), 150
– Teatro di corte (G. Quarenghi), 150
Stoccolma
– Nationalmuseum
– – *La Grenouillère* (P.-A. Renoir), 411, **26.83**

T

Torino, 73-75, **22.33-22.25**
– Basilica di Superga (F. Juvarra), 96, **23.4-23.6**
– Cappella della Santa Sindone (G. Guarini), 75, **22.36**, **22.38-22.40**
– Chiesa di San Lorenzo (G. Guarini), 77, **22.41-22.43**
– Galleria Sabauda
– – *Veduta di Torino dai Giardini Reali* (B. Bellotto), 124, **23.64**
– Mole Antonelliana (A. Antonelli), 372, **25.243-25.245**
– Palazzina di caccia a Stupinigi (F. Juvarra), 99, **23.10-23.14**
– Palazzo Carignano (G. Guarini), 78, **22.44-22.46**, **22.48-22.49**
– Palazzo Madama (F. Juvarra), 97, **23.7-23.9**
Trieste
– Galleria Nazionale d'Arte Antica
– – *Palazzo Foscari a Santa Sofia* (Canaletto), 116, **23.48**

U

Udine
– Palazzo Patriarcale
– – Affreschi (G.B. Tiepolo), 141-145

V

Valdagno
– Collezione privata
– – *In vedetta (Il muro bianco)* (G. Fattori), 350, **25.193-25.194**
Venezia, 80, **22.50**
– Ca' Pesaro (B. Longhena), 80, **22.51-22.52**
– Ca' Rezzonico
– – *Dama dalla sarta* (P. Longhi), 113, **23.38**
– Chiesa di San Stae
– – *San Giacomo condotto al martirio* (G. Piazzetta), 106, **23.27**
– Chiesa di Santa Maria della Salute (B. Longhena), 80, **22.52-22.60**
– Gallerie dell'Accademia
– – *Basilica dei Santi Giovanni e Paolo* (Canaletto), 116, **23.50**
– – *Lo speziale* (P. Longhi), 113, **23.39-23.41**
– Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro
– – *Molo con la Libreria, verso la Salute* (F. Guardi), 122, **23.58**
– Museo Correr
– – *Gentiluomo in bauta seduto di spalle* (P. Longhi), 112, **23.37**
– Palazzo Labia
– – Affreschi (G. Tiepolo e G. Mengozzi Colonna), 108, **23.30-23.32**
Versailles
– Musée National du Château
– – *Il giuramento della pallacorda* (J.-L. David), 215, **24.112**
Vicenza
– Palazzina di Villa Valmarana ai Nani
– – *Il sacrificio di Ifigenia* (G. Tiepolo), 111, **23.35-23.36**
Vienna, 536-539
– Augustinerkirche
– – *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria* (A. Canova), 211, **24.105**, **24.107**
– Graphische Sammlung Albertina
– *Progetto per la lanterna di Sant'Ivo alla Sapienza* (F. Borromini), 46, **21.85**
– Kunsthistorishes Museum (G. Semper e C.F. von Hasenauer), 154
– – *Il ritorno del figliol prodigo* (Guercino), 70, **22.23-22.25**
– – *I quattro continenti* (P.P. Rubens), 155
– – *La cacciata degli angeli ribelli* (L. Giordano), 157

– – *L'Arcangelo Michele sconfigge Satana* (B.E. Murillo), 157
– – *Ritratto dell'infanta Margherita Teresa in abito rosa* (D. Velázquez), 156
– – *Suicidio di Cleopatra* (G. Cagnacci), 156
– – *Suonatore di liuto* (B. Strozzi), 155
– – *Veduta di Vienna dal Belvedere* (B. Bellotto), 124, **23.65**
– Neue Hofburg (G. Semper), 538-539
– Rathaus (F. von Schmidt), 538-539
– Ring (L. von Förster), 537-539
– Università (H. von Ferstel), 538-539

W

Washington
– National Gallery of Art
– – *L'abbazia di Tewkesbury* (W. Turner), 283, **25.29**
– Phillips Collection
– – *Colazione dei canottieri* (P.-A. Renoir), 416, **26.92**
Windsor
– Royal Collection
– – *Primo progetto per la Fontana del Moro* (G.L. Bernini), 33, **21.54**
– Royal Library
– – *Colonna tortile per il ciborio dell'altare della Confessione in San Pietro* (F. Borromini), 46, **21.84**
Winterthur
– Museum Oskar Reinhart
– – *Le falesie di gesso di Rügen* (C.D. Friedrich), 278, **25.20-25.21**
Würzburg
– Residenza, **23.1**
– – Affreschi (G. Tiepolo), 108, **23.33-23.34**

Z

Zurigo
– Kunsthaus
– – *La disperazione dell'artista davanti alla grandezza delle rovine antiche* (J.H. Füssli), 273, **25.10**

Fonti delle illustrazioni

123RF: pag. 521 (2); pag. 531 (a).
AGF: 21.68 (b) (G. A. Rossi); 21.68 (c) (A. Pistolesi); pag. 132; 25.225 (c) (Tips).
Alamy: 21.4 (b, d, e, f) (IPA); 21.68 (a) (Y. Luthy); 21.69 (G. Sinclair); 21.76 (IPA); 21.82 (IPA); 21.86 (IPA); 21.100 (IPA); 21.122 (b, c) (IPA); 22.43 (b) (IPA); 22.48 (a, c); 22.48 (d) (IPA); 22.49 (IPA); 22.52 (IPA); 22.59 (IPA); 23.1 (a, b2, c2, e2, f1); 23.2 (c); 23.6 (IPA); 23.7 (b) (IPA); 23.9 (a); 23.9 (b) (IPA); 23.10; pag. 101 (IPA); 23.21 (a) (IPA); 23.21 (b, e); 23.23 (IPA); pag. 135 (a, c) (ImageBROKER); pag. 146 (10) (IPA); pag. 150 (c) (Superclic); pag. 154 (b, c); pag. 158 (c) (P. Gallo); pag. 165 (AF Archive); 24.23; 24.60 (IPA); 24.145 (Prisma Archivio); 24.152 (IPA); 24.232; 24.237 (b) (NTPL); 25.129 (Prisma Bildagentur); 25.225 (a); 25.231 (IPA); 25.239 (S. Politi); 25.240 (a, b) (IPA); 25.240 (c) (R. Harding); 25.240 (d) (IPA); 25.251 (IPA); 26.13 (a, b) (IPA); 26.13 (c) (Granger Historical Picture Archive); 27.8 (a) (IPA); 27.51 (IPA); 27.82 (IPA); pag. 510 (IPA); pag. 521 (9) (IPA); pag. 521 (12) (G. A. Howard); pag. 524 (5); pag. 524 (7, 8) (IPA); pag. 525 (a) (IPA); pag. 526 (b, d) (IPA); pag. 528 (a) (D. Buckley); pag. 529 (a); pag. 531 (b); pag. 532 (a) (IPA); pag. 532 (c) (B. Jannsen); pag. 533 (a) (IPA); pag. 534 (b) (V. Kostreckis); 535 (a) (IPA); pag. 538 (4) (IPA); pag. 538 (5); pag. 538 (14) (IPA); pag. 540 (b); pag. 541 (c) (IPA); pag. 545 (c) (IPA); pag. 555 (a); pag. 555 (b-d) (IPA); pag. 559 (Moviestore Collection); pag. 560 (AF Archive).
Albertina, Vienna: 21.86; 21.108.
Alinari, Firenze: 21.5 (RMN); 21.7 (RMN); 21.12 (M. Magliani); 21.20; 21.26 (a) (R. Bencini); 21.49 (R. Bencini); 21.74; 21.95 (A. Bednorz); 21.102 (a); 22.1; 22.22 (c); 22.33 (6) (DeAgostini); 22.40 (DeAgostini); 22.71 (RMN); 23.1 (f2) (DeAgostini); 23.4 (A. Bednorz); 23.14 (DeAgostini); pag. 139 (b) (R. Bencini); pag. 146 (8); pag. 149 (RMN); pag. 152 (a-c); pag. 158 (b) (L. Pedicini); pag. 163 (e1, e2); pag. 168 (RMN); pag. 169 (b) (RMN); pag. 170 (a) (RMN); pag. 172 (RMN); 24.3 (RMN); 24.4 (RMN); 24.37 (RMN); 24.39 (c) (RMN); 24.65 (NTPL); 24.73 (DeAgostini); pag. 203 (RMN); 24.91 (M. Magliani); 24.93 (M. Magliani); 24.100 (d) (RMN); 24.119 (e) (RMN); 24.165 (RMN); 24.170 (b) (RMN); 24.189 (RMN); 24.200 (RMN); pag. 246 (RMN); 24.210 (RMN); 24.217 (RMN); 24.252 (RMN); 24.254 (RMN); 24.256 (RMN); 25.10 (DeAgostini); 25.46 (RMN); 25.48 (RMN); 25.60 (RMN); 25.73 (RMN); 25.77 (RMN); 25.79-25-80 (RMN); pag. 302 (RMN); 25.88 (RMN); 25.120 (DeAgostini); 25.132-25.134 (RMN); 25.138 (RMN); 25.141 (RMN); 25.145 (RMN); pag. 330 (RMN); pag. 334 (RMN); 25.169 (RMN); 25.199; 25.200 (b); 25.205; 25.219; 25.221; 25.230 (RMN); 25.245; 25.248 (RMN); 25.253 (RMN); 26.2 (d, g) (RMN); 26.8 (RMN); 26.29; 26.36 (RMN); 26.37 (b) (RMN); 26.40 (b) (RMN); 26.41 (RMN); 26.43 (RMN); 26.45 (RMN); 26.46; 26.57 (b-d) (RMN); 26.59 (RMN); 26.62-26.63 (RMN); 26.64 (b) (RMN); 26.70 (RMN); 26.72 (RMN); 26.84; 26.85-26.87 (RMN); pag. 421 (RMN); 26.130-26.131 (RMN); 26.141 (a); 26.141 (b) (RMN); 26.144 (c) (RMN); pagg. 439-440; 26.152; 27.2 (a) (RMN); 27.8 (b) (RMN); 27.23 (b, d); 27.28 (National Gallery of Scotland, Edimburgo); 27.33-27.34 (RMN); 27.52 (RMN); pag. 467 (RMN); 27.75 (c) (Artothek); 27.75 (h) (RMN); 27.91 (a) (RMN); 27.103 (a, c, d) (RMN); 27.107 (c) (RMN); 27.108 (RMN); 27.110 (RMN); pag. 498 (glossa) (RMN); 27.133-27.134 (RMN); 27.139 (Artothek); pag. 533 (b); pag. 539; pag. 546 (a) (RMN); pag. 547 (b) (RMN); pag. 554 (b) (DeAgostini); pagg. 556-557 (RMN).
Aron, P.: 26.153.
Art Museum, Princeton: 25.42.
Bencini, R.: pag. 137 (b).
Biblioteca Civica, Bergamo: 24.248; 24.249.
Bibliothèque Nationale de France: 24.5; 24.7; 24.9 (J. C. Ballot).
Blom UK: 23.1 (d2).
Bohm, F. T.: 22.54.
Bortes, C.: pag. 148 (5).
Bridgeman: 21.70 (a); 21.79; 22.22 (d); 23.2 (f); 24.230; 24.231; 25.11 (a); 25.12; 25.131; 25.255; 25.256; 26.2 (f); 27.17 (The Barnes Foundation, Merion); 27.43; 27.48; 27.75 (b); pag. 521 (1); pag. 523 (a); pag. 537 (a).
British Museum, Londra: 24.57; 24.59; 26.116; 27.47 (b); 27.88; 27.89.
Cameron, R., Londra: pag. 536 (b).
Contrasto/Lessing: pag. 157 (a-c); 24.105; 27.23 (a); 27.130 (e).
Corcoran Gallery of Art, Washington: 27.116.
Cornacchione, U., Novara: 25.242.
De Luca, A.: 21.66; pag. 162 (b, c); pag. 163 (d1, d2, f); pag. 205; 24.103; 24.104; 24.108.
Di Teodoro, F. P., Firenze: 21. 70 (b, c); 25.254 (b, c); 26.49 (a1; b1; c1; d1).
Dreamstime: 24.107 (b, c); pag. 530 (a); pag. 534 (a); pag. 538 (12); pag. 541 (a).
Fabi, R.: 23.1 (b1).
Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge: 24.113.
Fondation Monet, Giverny/M. Urtado: pagg. 511-515.
Fondazione Torlonia, Roma: 24.52.
Fototeca Musei Vaticani, Città del Vaticano: 24.51 (b); 24.86 (a, c); 24.88 (a, c); 24.151; 25.101.
Getty Images: 23.2 (a) (Corbis); pag. 133 (Corbis); pag 148 (a) (G. Baptiste); 24.208-24.209 (Corbis); 25.211; 25.233 (Corbis); 26.134 (a); 26.142; pag. 554 (d) (M. Secchi).
Haklai, Y.: 24.72 (b).
Isman, U., Monza: 22.51; pag. 141.
Istock: 21.4 (c); 25.235; 25.243 (b); pag. 526 (a, c); pag. 530 (b); pag. 532 (b); pag. 538 (6, 9, 10, 11); pag. 541 (b); pag. 545 (a).
Jemolo, A.: pag. 33; 21.57; pag. 35; 21.89; 21.91; 21.94; 21.102 (b, c); 21.105; 21.106; 21.110; 21.111; 21.116; pag. 58; 21.122 (a); pag. 146 (9); pag. 162 (a); pag. 185; 24.32; 24.33; 26.136.
Komarek, A., Vienna: pag. 537 (c).
Leventi, D.: 23.2 (d).
Lippert, R.: 23.1 (d1).
Mancini, M., Roma: pag. 137 (a); pag. 140.
Marka, Milano: 22.48 (b) (C. Divizia); 24.238 (M. Siepmann); 24.239 (L. Bertram); 25.225 (f) (D. Stone); pag. 531 (c) (E. Wrba); pag. 545 (b) (M. Breuer).
Mauritshuis, L'Aia: 22.68 (M. Svensson).
Merlini, M.: 21.78.
Metropolitan Museum of Art, New York: 23.3; pag. 170 (c); 24.24; 24.216; 26.30; 26.57 (a); 26.79; 26.80; 26.140; 27.37 (a, b); 27.120; 27.123; 27.131; 27.138 (b).
Mondadori Portfolio, Milano: 22.33 (5) (Electa); 25.4 (Leemage); 25.68-25.69 (AKG); 26.54 (AKG); 27.130 (d) (AKG); pag.554 (c) (Electa).
Musée d'Art Thomas Henry, Cherbourg-Octeville: 24.116.
Musée Rodin, Parigi: 26.132; 26.134 (b).

Musées d'Art et d'Histoire, Ginevra: 24.79 (B. J. Descombes); 24.80-24.81 (F. Bevilacqua).
Musei Civici Veneziani, Venezia: 23.47.
Museo Civico, Bassano del Grappa: pagg. 198-199; 24.69; 24.96.
Museo Nacional del Prado, Madrid: 22.11; 22.13.
Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, Sesto Fiorentino: 24.56 (c).
Nationalmuseum, Stoccolma: 24.62 (E. Cornelius).
National Trust Photo Library, Londra: 24.233 (R. Truman); 24.235 (N. Mackenzie); 24.236 (R. Morris); 24.237 (a) (N. Mackenzie).
Nguyen, M.-L.: 24.8.
Philippe, D.: 25.254 (a).
Pinacoteca di Brera, Milano: pag. 316; 25.119; 25.121 (d, f).
Polo Museale del Lazio, Archivio fotografico/M. Cohen: 21.19; 21.21.
Praefcke, A.: 24.107 (a).
PubbliAerFoto: pag. 147 (a).
Rijksmuseum, Amsterdam: 24.41.
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo: 27.68.
Royal Collection Trust/©Her Majesty Queen Elisabeth II, Windsor: 21.54; 21.84.
Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur: 25.64 (a).
Scala, Firenze: pag. 2; pag. 3 (a, b) (DeAgostini); pag. 3 (c); pag. 4 (a) (BPK); pag. 4 (b); pag. 4 (c) (Victoria & Albert Museum, Londra); pag. 4 (d); pag. 5 (DeAgostini); pag. 6; 21.2; 21.3 (White Images); 21.6 (DeAgostini); 21.8 (DeAgostini); 21.9 (Heritage Images); 21.10 (d); 21.18 (Kimbell Art Museum, Fort Worth); pag. 18; 21.26 (b); 21.26 (c) (National Gallery, Londra); 21.31 (A. Jemolo); 21.35; 21.36 (BPK); 21.40; 21.41; 21.45 (b) (Museo del Prado, Madrid); 21.45 (c) (Austrian Archives); 21.50; pag. 30; 21.58 (L. Romano); 21-61-21.65; 21.67; 21.77; 21.87; 21.92; 21.97; 21.101; 21.103; 21.105; 21.114 (b-d) (White Images); 21.115 (b, c); 22.3; 22.18 (The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge); 22.22 (a, b); 22.29; 22.33 (4); 22.43 (a); 22.57 (BAMSphoto); 22.60 (BAMSphoto); pag. 84 (The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge); 22.70 (Metropolitan Museum of Art, New York); 22.74 (b) (Metropolitan Museum of Art, New York); 22.76 (National Gallery, Londra); 22.81 (Museo del Prado, Madrid); 23.2 (b) (M. E. Smith); 23.2 (e) (L. Romano); 23.7 (a); 23.12; 23.19-23.20 (L. Romano); 23.21 (c) (L. Romano); pag. 108 (Cameraphoto); 23.31 (a-d) (Cameraphoto); 23.33; 23.37 (DeAgostini); 23.38 (Cameraphoto); 23.41; 23.42 (a) (DeAgostini); 23.42 (c) (Christie's Images); 23.42 (d) (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid); 23.56 (National Gallery, Londra); 23.62 (b) (Christie's Images); 23.63 (Cameraphoto); 23.64; 23.65 (Heritage Images); 23.74 (Museum of Art, Philadelphia); pag. 134; pag. 136 (a); pag. 136 (b) (Wellcome Library, Londra); pag. 138 (a); pag. 138 (b) (DeAgostini); pag. 142 (b) (Cameraphoto); pag. 143 (a, b) (Cameraphoto); pagg. 144-145 (Cameraphoto); pag. 146 (5); pag. 155 (a) (Austrian Archives); pag. 156 (a) (Austrian Archives); pag. 158 (a); pag. 160 (b, c); pag. 161 (a, b); pag. 164; pag. 169 (a, c) (Victoria & Albert Museum, Londra); pag. 170 (b) (Victoria & Albert Museum, Londra); pag. 171 (Victoria & Albert Museum, Londra); 24.19 (British Library, Londra); 24.20 (Victoria & Albert Museum, Londra); 24.34 (BPK); 24.48-24.49 (British Museum, Londra); 24.51 (a, c, d); 24.55 (b); 24.55 (c) (Metropolitan Museum of Art, New York); 24.56 (a) (DeAgostini); 24.56 (b) (Victoria & Albert Museum, Londra); 24.56 (c); 24.56 (d, f, g, h) (Victoria & Albert Museum, Londra); 24.56 (i) (DeAgostini); 24.56 (l, m) (Victoria & Albert Museum, Londra); 24.58 (Victoria & Albert Museum, Londra); 24.61 (a) (Heritage Images); 24.61 (b) (BPK); 24.61 (c) (White Images); 24.61 (d) (DeAgostini); 24.63 (Victoria & Albert Museum, Londra); 24.66 (a); 24.72 (a) (Victoria & Albert Museum, Londra); 24.90 (a); 24.90 (b) (Victoria & Albert Museum, Londra); 24.90 (c) (DeAgostini); 24.90 (d, e) (White Images); 24.94-24.95 (White Images); 24.98 (Victoria & Albert Museum, Londra); 24.100 (a); 24.100 (b) (Fotografica Foglia); 24.100 (c); 24.102 (Victoria & Albert Museum, Londra); 24.106; 24.114 (White Images); pag. 221; 24.125; 24.168 (DeAgostini); 24.170 (a); 24.195 (Heritage Images); 24.196 (White Images); pag. 252 (Museo del Prado, Madrid); 24.225 (a) (Museo del Prado, Madrid); 24.241-24.242 (L. Romano); 24.243 (White Images); 24.260 (a, b); 25.1 (National Portrait Gallery, Londra); 25.2; 25.3 (BPK); 25.6 (BPK); 25.11 (b) (DeAgostini); 25.13 (BPK); 25.15 (DeAgostini); 25.16 (BPK); 25.24 (Victoria & Albert Museum, Londra); 25.64 (b); 25.64 (d) (White Images); 25.66 (a); 25.66 (b-d) (White Images); 25.74 (Metropolitan Museum of Art, New York); 25.92 (M. Cohen); 25.102; 25.121 (a); 25.121 (b) (DeAgostini); 25.121 (c) (G. Dagli Orti); 25.124; 25.125 (DeAgostini); 25.126; 25.127 (BPK); 25.128 (Christie's Images); 25.140 (Metropolitan Museum of Art, New York); 25.142; 25.154 (Metropolitan Museum of Art, New York); 25.156; pag. 335 (Heritage Images); 25.162 (Metropolitan Museum of Art, New York); pag. 337; 25.172 (a) (Metropolitan Museum of Art, New York); 25.173 (Tate Gallery, Londra); 25.175 (Tate Gallery, Londra); 25.177 (Mary Evans Picture Library); 25.179 (The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge); 25.182 (Tate Gallery, Londra); 25.187 (c, d) (DeAgostini); 25.187 (g); 25.195 (DeAgostini); 25.198; 25.202 (DeAgostini); 25.208; 25.209; 25.210 (DeAgostini); 25.216; 25.217 (White Images); 25.237; 25.243 (a); 25.257 (Mary Evans Picture Library); 26.1 (a) (Art Resource/Philadelphia Museum of Art); 26.1 (c) (Metropolitan Museum of Art, New York); 26.2 (e, h) (Art Resource/Philadelphia Museum of Art); 26.2 (l) (National Gallery, Londra); 26.3 (DeAgostini); 26.6 (Tate Gallery, Londra); 26.7 (BPK); 26.17 (Art Resource/Art Institute, Chicago); 26.18; 26.35 (BPK); 26.44 (White Images); 26.47 (Art Resource/Philadelphia Museum of Art); 26.50 (Heritage Images); 26.52 (Mary Evans Picture Library); 26.53 (Christie's Images); 26.58 (Kimbell Art Museum, Fort Worth); 26.67 (Heritage Images); 26.69 (Heritage Images); 26.74 (Christie's Images); 26.75 (Mary Evans Picture Library); 26.93-26.94 (Art Resource/Art Institute, Chicago); 26.106 (Art Resource/Art Institute, Chicago); 26.115 (White Images); 26.120 (a); 26.120 (b) (Heritage Images); 26.120 (c) (White Images); 26.120 (d) (Christie's Images); 26.123 (DeAgostini); 26.124 (National Portrait Gallery, Londra); 26.127; 26.128 (Art Resource/Albright-Knox Art Gallery, Buffalo); 26.129; 26.143; 26.145 (b) (White Images); 27.4 (BPK); 27.18 (DeAgostini); 27.30 (National Gallery, Londra); 27.32 (National Gallery, Londra); 27.37 (c, d) (National Gallery, Londra); 27.39 (Tate Gallery, Londra); 27.53 (Art Archive/Albright-Knox Art Gallery, Buffalo); 27.83 (Art Resource/Art Institute, Chicago); 27.90 (a) (National Gallery, Londra); 27.90 (b) (BPK); 27.90 (c) (Heritage Images); 27.90 (d) (Art Resource/Museum of Art, Philadelphia); 27.91 (c) (Art Resource/Art Institute, Chicago); 27.102; 27.104-27.105 (Art Resource/Art Institute, Chicago); 27.107 (a); 27.107 (b) (White Images); 27.107 (d); 27.114 (National Gallery, Londra); 27.117; pag. 497; 27.129 (BPK); 27.130 (a) (White Images); 27.130 (b) (BPK); 27.130 (c); 27.135; 27.138 (c, d) (BPK); pag. 506 (DeAgostini); 27.148; 27.151 (DeAgostini); pag. 525 (b) (BPK); pag. 528 (b); pag. 529 (b); pagg. 548-549 (Victoria & Albert Museum, Londra); pag. 554 (a) (M. E. Smith).
Science and Society Picture Library: 25.223 (Science Museum, Londra).
Shutterstock: 21.4 (a); 22.50 (1); 23.1 (c); pag. 147 (b); pag. 150 (a, b); pag. 154 (a); 24.247; 25.225 (d, e); 25.234; 26.134 (c).
Tasca, U., Bologna: 22.39.
Tate Images, Londra: 25.26 (a); 25.30; 25.40.
Thorvaldsen Museum, Copenaghen: 24.146; 24.148; 24.154; 24.155.
Van Gogh Museum, Amsterdam: 27.67; 27.75 (a, d); 27.78; 27.80; 27.91 (b); pag. 487.
Zimmerman, C.: 25.225 (b).

L'Editore ha cercato di reperire tutte le fonti delle illustrazioni, ma alcune restano sconosciute.

L'Editore porrà rimedio, in caso di segnalazione, alle involontarie omissioni o ad errori nei riferimenti.

Copyright © 2018 Zanichelli editore S.p.A., Bologne [82120der]
www.zanichelli.it

I diritti di elaborazione in qualsiasi forma o opera, di memorizzazione anche digitale su supporti di qualsiasi tipo (inclusi magnetici e ottici), di riproduzione e di edettamento totale o parziele con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), I diritti di noleggio, di prestito e di traduzione sono riservati per tutti I paesi. L'acquisto della presente copia dell'opera non implica il trasferimento dei suddetti diritti né li esaurisce.

Le fotocopie per uso personale (cioè privato e individuale, con esclusione quindi di strumenti di uso collettivo) possono essere effettuate, nei limiti del 15% di ciascun volume, dietro pagamento alla S.I.A.E. del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Tali fotocopie possono essere effettuate negli esercizi commerciali convenzionati S.I.A.E. o con eltre modalità indicate da S.I.A.E.

Per le riproduzioni ad uso non personale (ad esempio: professionale, economico, commerciale, strumenti di studio collettivi, come dispense e simili) l'editore potrà concedere a pagamento l'eutorizzazione e riprodurre un numero di pagine non superiore el 15% delle pagine del presente volume. Le richieste vanno inoltrate e

CLEARedi Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriell
Corso di Porte Romane, n. 108
20122 Milano
e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

L'editore, per quento di propria spettanza, considera rare le opere fuori del proprio catalogo editoriale. La loro fotocopia per i soli esemplari esistenti nelle biblioteche è consentita, oltre il limite del 15%, non essendo concorrenziele ell'opera. Non possono considerarsi rere le opera di cui esiste, nel catalogo dell'editore, une successiva edizione, né le opere presenti In cateloghi di altri editori o le opere antologiche. Nei contretti di cessione è esclusa, per biblioteche, istituti di istruzione, musei e archivi, la fecoltà di cui all'art. 71 - ter legge diritto d'autore. Per permessi di riproduzione, anche digitali, diversi dalle fotocopie rivolgersi a ufficiocontratti@zanichelli.it

---

La strutturazione e l'orgenizzazione generali dell'opera sono frutto di un levoro di ricerca e riflessione comune, del quale gli autori si assumono congiuntemente le responsabilità scientifica e didattica. Reletivemente alla stesura dei testi di questo volume, fermo restando la continue discussione e le scambievoli riletture, essa è stata curete come segue:

Giorgio Cricco
Capitoli: 21 (escluso 21.7), 22 (22.5), 23, 24 (24.3.9), 25 (esclusi 25.1.3-25.1.4, 25.1.7-25.1.11, 25.4, 25.7), 26 (con S. Ciglia 26.8-26.9)
Cicli: Giovanni Lanfrenco alla Certosa di San Martino e Napoli; Giembettista Tiepolo el Palazzo Petriarcale di Udine. **Itinerari nella città:** Due cepitali barocche: la Roma dei papi e la Palermo dei viceré; Le piazze reali di Parigi; Una metropoli del XIX secolo: le Londre neoclassica di John Nash (con Gisella Giammarresi e Umberto Tasca); La Berlino di Karl Friedrich Schinkel: una nuova capitale europea (con Gisella Giammarresi e Umberto Tasce).
Itinererio: Storicismo ed Eclettismo nell'architettura europea; I grandi piani urbanistici; Il Musée d'Orsay di Parigi. Opere d'arte in stazione.
Scultura e strumenti: Apollo e Dafne di Gian Lorenzo Bernini. **Sculture e tecnica:** Canova: la grazie delle *Grazie*.
Antologia: 177, 180-181, 187, 195-196, 229, 237-242, 246-248.

Francesco Peolo Di Teodoro
Cepitoli: 21 (21.7), 22 (escluso 22.5), 24 (escluso 24.3.9), 25 (25.1.7-25.1.10, 25.7), 27 (esclusi 27.8 e 27.10; con S. Ciglia 27.4, 27.5 e 27.9)
Cicli: Il Guercino el Cesino Ludovisi; Le stampe giapponesi di Cleude Monet a Giverny; Pierre Puvis de Chavennes al Musée de Picardie di Amiens.
Itinerari: La Pinacotece di Brera. Momenti dell'Ottocento iteliano. **Pitture e tecnica:** Colore nel *Rapimento di Rebecca* di Delacroix; Van Gogh: la tela e le meteria. **Antologia:** 175-178, 178-179, 182-188, 188-194, 197-228, 230-236, 243-245, 249-252. **Legislazione di tutela:** 2-7.

Simone Ciglia
Capitoli: 25 (25.1.3-25.1.4, 25.1.11, 25.4), 26 (con G. Cricco 26.8-26.9), 27 (27.8 e 27.10, con F. P. Di Teodoro 27.4, 27.5 e 27.9). **Case e botteghe e d'artista:** Museo Canova a Possagno.

Francesco Tuccari
Il sentire del tempo «Nel mezzo, vile meccenico...»; Quedro storico Sezione X

Ludovico Testa
Il sentire del tempo «Tutti gli uomini sono creati uguali»

Irene Baldriga
Itinerari: Il Museo dell'Ermitage. Il Barocco; Il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Dal Seicento al Settecento; Museo e Gallerie di Capodimonte. Il Seicento e il Settecento.

Gisella Giammarresi e Umberto Tasca
Itinerari nella città: Una metropoli del XIX secolo: la Londre neoclassica di John Nash (con G. Cricco); Le Berlino di Karl Friedrich Schinkel: una nuova capitale europea (con G. Cricco).

Matteo Borchia
Oggetti d'arte: Commessi fiorentini; Il Trono di Napoleone I nel castello delle Tuileries.

Mirca Melletti
Legislazione di tutela: 8-11.

Realizzazione editoriale:

- Coordinamento editoriele: Marine Di Simone
- Coordinamento redazionale e redazione: Federice Lehmenn, Giuliane Gambari
- Revisione redazionele, correzione bozze e uniformazioni: Lorenzo Biegini (Il Nove, Bologna)
- Progetto grafico e impaginazione: Anna Huwyler
- Fotocomposizione: Belle Arti, Bologna
- Introduzione ei brani antologici: Michela Curti, Elisa Penserini
- Coordinamento ricerca iconografica: Maria Giulia Pasi
- Ricerca iconografica: Maria Giulia Pasi, Ilaria Righi
- Fotolito: Image&Color, San Lazzaro di Savene
- Disegni: Giuseppe Maserati, Giorgio Albertini
- Cartine: Bemardo Mannucci
- Indici enelitici: Il Nove, Bologna
- Segreteria di redazione: Deborah Lorenzini, Rossella Frezzato
- Ufficio Iconografico: Claudia Patella, Chiara Presepi

L'editore ringrazia i docenti: Linda Fabbrini, Francesca Fioravanti, Daniele Martin, Silvia Moretti, Mario Scotognella, Laura Testa, Peola Tomiai.

Copertine:

- Progetto grafico: Miguel Sal & C., Bologna
- Realizzazione: Roberto Marchetti e Francesca Ponti
- Immagine di copertina: Jean-Auguste-Dominique Ingres, **Napoleone I sul trono imperiale** (particolare), 1806. Parigi, Musée de l'Armée. © RMN/Alinari.

Querte edizione: febbreio 2018

Ristempa: **prima tiretura**

5 4 3 2 1 2018 2019 2020 2021 2022

Zanichelli garantisce che le risorse digitali di questo volume sotto il suo controllo saranno accessibili, a pertire dall'acquisto dell'esemplare nuovo, per tutte la durete delle normele utilizzazione didattica dell'opere. Passato questo periodo, alcune o tutte le risorse potrebbero non essere più accessibili o disponibili: per maggiori informazioni, leggi my.zanichelli.it/fuoricatalogo

File per sintesi vocale
L'editore mette a disposizione degli studenti non vedenti, ipovedenti, disabili motori o con disturbi specifici di apprendimento i file pdf in cui sono memorizzete le pagine di questo libro. Il formato del file permette l'ingrendimento dei ceretteri del testo e la letture mediante software screen reader. Le informazioni su come ottenere i file sono sul sito http://www.zenichelli.it/scuola/bisogni-educetivi-specieli

Grazie a chi ci segnala gli errori
Segnalete gli errori e le proposte di correzione su www.zanichelli.it/correzioni.
Controlleremo e inseriremo le eventuali correzioni nelle ristampe del libro.
Nello stesso sito troverete enche l'errate corrige, con l'elenco degli errori e delle correzioni.

Zanichelli editore S.p.A. opera con sistema qualità certificato CertiCarGraf n. 477 secondo la norme UNI EN ISO 9001:2015

Realizzazione delle risorse digitali:

- Coordinamento redazionale: Rossana Delogu
- Segretaria di redazione: Deborah Lorenzini, Rossella Frezzato

Realizzazione dell'eBook:

- Redazione: Enrico Bellazzecca
- Progettazione esecutiva e sviluppo software: duDAT srl, Bologna

Realizzazione dell'Interactive:

- Redazione: Rossana Delogu, Enrico Bellazzecce
- Progettazione esecutiva e sviluppo softwere: Chialeb srl, Bologna

Realizzazione Il Museo Itinerario nell'erte:

- Stesura della Storia del Costume: Anite Macaude
- Stesura della Storia del Disegno: Alice Ottazzi
- Stesure della Storia dei Giardini: Peolo Cornaglia
- Stesura della Storia degli Oggetti d'arte: Matteo Borchia
- Revisione testi dei Dipartimenti: Federica Lehmann
- Redazione: Rossane Delogu, Federica Lehmenn, Marie Giulia Pasi
- Organizzazione detabase, teggetura, creazione schede: Velentina Brencone, Emanuele Pulvirenti
- Ideazione e reelizzazione: App&ers srl, Bologna
- Coordinamento ricerca iconografica: Marie Giulia Pasi
- Ricerca iconografice: Maria Giulia Pasi, Ilarie Righi
- Revisione del Glosserio: Francesca Calderola

Animazioni:

- Redazione e ricerca iconografica: Maria Giulia Pasi, Rossana Delogu
- Sceneggiature e ricerca iconografica: Elisa Penserini
- Realizzazione: IMMAGINA srl, Bologna

Questo libro è stampato su carta che rispetta le foreste. www.zanichelli.it/chi-siamo/sostenibilita

Stampa: La Fotocromo Emiliana
Via Sardegna 30, 40024 Osteria Grande (Bologna)
per conto di Zanichelli editore S.p.A.
Via Irnerio 34, 40126 Bologna